cahiers du CINEMA

Jerry Lewis
François Truffaut
Roman Polanski
Satyajit Ray



numéro 175 février 1966

« Parle selon la folie qui t'a séduit. » — André Breton et Paul Eluard.

cahiers du CINEMA



Roman Polanski : Repulsion (Catherine Deneuve).



Milos Forman : Les Amours d'une blonde. (Hana Brejchova).

N° 175 FEVRIER 1966

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8 rue, Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

Nous avons reçu, depuis le mois dernier, une bonne centaine de lettres où nos lecteurs nous font part de leurs suggestions, de leurs critiques, de leurs encouragements. Une telle correspondance est la preuve la plus irréfutable de la vitalité d'une revue : on comprendra qu'il soit impossible, dans le cadre restreint de cette rubrique, de citer toutes ces lettres, et de répondre à toutes. Qu'il nous suffise donc de remercier ici nos lecteurs pour l'attention active qu'ils portent aux Cahiers, *et tout particulièrement ceux d'entre eux qui nous sont devenus familiers, et qui ont compris que ces quelques colonnes mensuelles étaient le lieu d'un dialogue aussi amical que passionné. Je voudrais donc dire à mon tour à MM. Maurice Einhorn (Anvers), Y. Vincent (Paris), R. Lebon (Tchibanga), Christian Viviani (Nice), Jean-Pol Mordillou (Montcaret), Jean-Pierre Dufreigne (Montluçon), etc., que leurs remarques et appréciations sont toujours les bienvenues, et qu'ils sont lus eux-mêmes aussi attentivement qu'ils nous lisent.*

P comme Pecas

Il serait pourtant excessif d'affirmer que, lorsqu'il nous arrive de sortir des sentiers battus hitchcocko-langiens ou rossellino-hawksiens en proposant, par exemple, une réévaluation critique de l'œuvre d'un Marcel Pagnol, nous rencontrons une compréhension unanime. « Pourquoi vous attarder à ce sinistre personnage ? », *s'interroge François Le Bour, de Brest, qui poursuit :* « Pourquoi pas René Clair, tant que vous y êtes ? Un numéro spécial Guitry, oui (avec réserves) mais un Pagnol non, non, et non. » M. Jean-Louis Bodin (Asnières) et M. Jean Brunet (Paris) *ont, eux, uni leurs efforts pour nous adresser la spirituelle missive qui suit :*

« Fidèles lecteurs de votre excellente revue, nous avons été vivement intéressés par votre numéro spécial de décembre 1965 consacré à deux metteurs en scène qui ont joué un rôle de phares dans l'évolution du cinéma. Nous serions heureux si, poursuivant cette grande œuvre, vous consacriez un numéro spécial à un autre phare du cinéma français, dans lequel (*sic*) tant de metteurs en scène de la nouvelle vague ont puisé leur inspiration et qui a su si bien dépeindre l'univers féminin : Max Pecas. Nous nous permettons de vous offrir notre humble collaboration à la réalisation de cet hommage. »

Un autre lecteur nous propose, tout aussi spirituellement, de dédier un numéro spécial à Lampin, Le Hénaff, Lacombe ou Benoît-Lévy. Il est facile de répliquer que ces innocents sarcasmes ne sauraient tenir lieu d'arguments, et que la méconnaissance seule les commande. Qui pourrait prétendre sérieusement admirer le Toni *de Renoir (dont Pagnol, soit dit en passant, fut le producteur avisé) et mépriser dans le même temps* Angèle, Jofroi *ou* La Femme du boulanger *qui comptent parmi les plus beaux films du cinéma français? Mais qui a vu ces films admirables, qui s'en souvient: au moins quelques farceurs comme Jean Renoir, Roberto Rossellini, ou Orson Welles, qui n'ont jamais fait mystère de l'estime où ils tenaient Pagnol. Cela devrait suffire à faire comprendre que notre petit hommage ne provient pas d'une ultime dépravation de notre célèbre esprit de paradoxe mais qu'il vise à réparer une injustice historiquement incompréhensible, surtout en un temps où nul ne trouve à redire au fait que des numéros spéciaux de revues soient consacrés à d'authentiques tâcherons. (Mais gardons-nous de répondre à une polémique par une autre.) Il reste qu'évidemment les idées de Pagnol-théoricien sont contestables, mais ne sont-elles pas contestables précisément parce qu'elles sont vivantes et passionnées, comme semble le suggérer notre ami R. Lebon :*

« Pourquoi ces *Cahiers* avec des marges ridiculement réduites quand elles ne sont pas inexistantes ? Très important, les marges. Ne raconte-t-on pas que, pour une part, « Les Essais » sont la reprise de notes marginales griffonnées par Montaigne au cours de ses lectures ? Que n'avais-je des marges pour noter mes réflexions à la lecture des propos de Pagnol (« Cahiers » nº 173). Que Pagnol cinéaste mérite des louanges, sans doute! Mais on ne peut louer ici sans réserve. Je voyais, il y a plusieurs années, *Regain*, à la télévision. Qui connaît un peu la Provence ne peut qu'apprécier la justesse de ton du début, mais la dernière partie ne vérifie que trop l'adage : « les gens heureux n'ont pas d'histoire... » Et je ne parle pas de Fernandel ! Pour ce qui est de la Trilogie, il faut y reconnaître aussi d'excellents moments dus, ainsi qu'il a été souligné dans les « Cahiers », à la qualité des acteurs. Mais il eût fallu dire aussi que des scènes comme la partie de carte, d'être trop célèbres, perdaient toute crédibilité. Mais ce n'est pas à Pagnol cinéaste, dont j'ignore une grande partie de l'œuvre, que j'en veux surtout. Bien plus m'agace Pagnol théoricien.

Ainsi nous apprenons que le cinéma est un « Art mineur », parce que « Art de réalisation » ! Curieuse manière de mêler la fin et les moyens. « Il utilise comme tous les arts mineurs, des outils... » Mais enfin, faut-il comprendre que Pagnol écrit sans plume, sans encre et sans papier... ou sans machine à écrire? Ah! Monsieur l'Académicien, de grâce, cessez, quand il le faut, d'être poète!

« N'importe quelle œuvre dramatique peut être réalisée tour à tour par ces arts mineurs... » Et voilà notre auteur tout fier! Qu'est-ce que cela prouve, sinon que pour le cinéma, par exemple, l'œuvre dramatique n'est qu'un vulgaire matériau. Inversement, je ne vois pas d'exemple de grande œuvre cinématographique « originale » qui soit devenue pièce de théâtre. Qu'est-ce que cela prouve ? Sinon l'incapacité d'un art que Pagnol nous dit majeur d'englober un autre art qu'il affirme mineur, c'est-à-dire l'infériorité (au fait évidente) de l'art dramatique par rapport au cinéma.

Pour Pagnol, tout l'art du cinéaste se résume à trouver « le rythme qui convient à l'œuvre qu'il doit porter à l'écran... » Parce que, pour l'auteur de *Marius*, il y a de toute nécessité une œuvre préexistante. C'est compter pour rien le cinéma pratiqué par un Godard où, précisément, rien n'est acquis *a priori*. Mais Pagnol n'aime pas la N.V. Tant pis pour lui !

Continuons. « Créer, c'est créer des personnages ». Alors la musique, en dehors de l'opéra, n'est donc rien ? La peinture, si l'on excepte, à l'extrême rigueur, le portrait, n'est donc rien ? Rien le lyrisme ? Rien... tout ? Chaque trait de Picasso est création : que viendraient faire ici des « Personnages » ?

Et Pagnol de dire à propos du *Schpountz:* « C'est une histoire vraie. Nous avons connu un tel personnage pendant la réalisation d'*Angèle*. C'était un pauvre garçon... » Parfait ! Mais venir après ça parler de création ! ! !

Laissons cela. Pagnol est à l'Académie française, il y reçut Marcel Achard et trouve *Jean de la lune* très chou... pardon ! « délicieux » ! Ça n'est peut-être pas tout dire, mais c'est déjà dire beaucoup. Pagnol reste sympathique parce que passionné. »

Le coin des érudits

Ces propos appelleraient à leur tour des commentaires, mais ce Cahier n'y suffirait pas. Passons donc, pour ne pas quitter Pagnol, aux remarques, incontestables et sereines, d'un spécialiste, M. Jean Malosse, proviseur du lycée mixte de Pamiers.

« Relevé dans votre numéro de décembre, page 124 « les coquilles sont si nombreuses qu'on est en droit de se demander si les épreuves ont été relues ». Bravo ! pour cette rigueur à propos des autres ! Mais... dans le même numéro, page 72, je trouve dans la filmographie de Marcel Pagnol, 5e ligne, « professeur au collège de Palmiers ». Je sais bien que pour les Parisiens la « cambrousse » commence à la Porte de Versailles, mais tout de même... En tant que proviseur du lycée, ex-collège, de *Pamiers*, je proteste ! (bien que ce nom de « Palmiers » ait quelque chose d'exotique et de prometteur quant au climat qui peut y régner !)

Page 73, je lis « Version allemande de *Fanny: Zum Schwarzen Waldfisch* »... Oh! ce « poisson des forêts » ! Ce ne serait pas plutôt Walfisch (la baleine) et le mystérieux acteur Martin Wieman ne serait-il pas Mathias Wieman qui est, si je ne m'abuse, fort connu en Allemagne ? (mais peut-être ces deux erreurs sont-elles

de Pagnol, ancien prof d'anglais et non d'allemand). Cela prouve tout au moins que votre publication est lue de près (il est vrai que c'était le jour de Noël et que j'avais le temps). Elle m'est d'ailleurs connue depuis son premier numéro. Meilleurs sentiments et sans rancune (*Nichts für Ungut* en allemand et non pas *nights far ungatt*). — Jean Malosse, ex-animateur de ciné-club — et qui n'a jamais osé demander à M. Marcel Pagnol, qui a pourtant connu son père au temps des petites revues littéraires de Marseille, de venir présider la distribution des prix !

— P.S. Je ne parle pas des Dulac (pour Dullac), Villipontoux (pour Villepontoux), Cohl (pour Coll, pas Emile, bien sûr, Delia), Vilbett (pour Vilbert), etc. Photo page 28, le personnage attablé n'est pas Pierre Fresnay, bien loin de là, mais l'acteur jouant le rôle de l'enfant de chœur (cf. sonnette)-(Mort de Panisse).

Fort bien. Après avoir longuement hésité entre le harakiri et de nouvelles recherches, notre éminent filmographe Patrick Brion a finalement opté pour ces dernières. En voici les fruits tout frais cueillis :

« Quelques inexactitudes s'étant glissées dans les renseignements donnés sur les deux adaptations allemandes de Pagnol, voici concernant les deux films en question des fiches plus complètes (et exactes...).

1931 *ZUM GOLDENEN ANKER.* 108 min. Réal. : Alexander Korda. Prod. : Deutsch - amerikanisch - französiche Gemeinschaftsproduktion : Paramount Publix Co./Hollywood/Joinville/Berlin. Scén. : Alfred Polgar d'après la pièce *Marius* de Marcel Pagnol. Interprétation : Albert Bassermann, Ursula Grabley, Mathias Wieman, Jakob Tiedtke, Lucie Höflich, Karl Etlinger, Ludwig Stoessel, Rolf Muller, Karl Platen, Jaro Fürth. Tournage aux studios Paramount de Joinville.

1934 *DER SCHWARZE WALFISCH.* 99 min. Réal. : Dr Fritz Wendhausen. Prod. : Riton Film GmbH. Scén. : Dr Fritz Wendhausen d'après la pièce *Fanny* de Marcel Pagnol. Phot. : Emil Schünemann. Mus. : Walter Kollo, Siegfried Schulz. Interprétation : Emil Jannings, Angela Salloker, Max Gülstorff, Franz Nicklisch, Margarete Kupfer, Käthe Haack, Albert Florath, Hans Richter, Willi Schaeffers, Karl Platen, Reinhold Gerstenberg. — P.B. »

Et pour en finir (provisoirement) avec cette politique des ajouts et rectifications, voici, au chapitre Guitry cette fois, une opportune mise au point de M. Robert Florey :

« La présente pour vous signaler une erreur dans la filmographie de Sacha Guitry de M. Jean Kress, numéro spécial des *Cahiers* de décembre, que je viens de recevoir.

La photographie du film *Le Blanc et le Noir*, tourné aux studios de Billancourt (décembre 1930 et début janvier 1931) n'était pas de M. Roger Hubert mais de Theodor Sparkuhl, directeur de la photographie, avec lequel j'eus le plaisir de collaborer à nouveau par la suite aux studios Paramount à Hollywood. »

et, signalés par Jean Kress lui-même, un oubli :

1960 *AU VOLEUR/AFFARE NABOB.* 88 min. Réal. : Ralph Habib. Prod. : Franco-allemande Civa Productions / Record Film / Del Duca Films-Paris / Neue Emelka-Münich. Scén. : Jean Bernard Luc d'après un scénario de SACHA GUITRY. Phot. : Pierre Petit. Mus. : Jean Wiener. Mont. : Raymond Lamy. Déc. : Georges Petitot. Dir. de prod. : Henri Jaquillard. *Interprétation :* Paul Guers, O.E. Hasse, Perrette Pradier, Sonja Ziemann, Marie Marquet, Robert Lamoureux. »

et trois corrections :

1938 *Remontons les Champs-Elysées*, lire : époque Louis XIII, et non Louis XII.
1939 *Ils étaient neuf célibataires*, interprétation : lire Marie-José et non Ajosé.
1942 *La Nuit du Cinéma :* film réalisé (et non peut-être) et projeté (et non aurait été).

L'Est et l'Ouest

« Il m'a semblé que l'intelligence critique de votre revue avait tendance à baisser ou à s'égarer dangereusement vers le cinéma inepte des pays de l'Est ou des jeunes européens... » *nous écrit M. Patrick Peillon, qui nous réclame par ailleurs des ensembles sur Mankiewicz, Freda, Tourneur. M. Baudiffier nous assure, lui, que :* « Godard est un charlatan ; cette idole pour intellectuels yé-yé fait et provoque beaucoup de bruit pour rien. Passons sur d'autres nouveaux « génies » que certains découvrent actuellement à une cadence accélérée (*L'As de pique*, cette bluette molle et mièvre) sans doute pour faire oublier qu'ils arrivent trop tard : il y a des époques où l'on ne peut plus rien découvrir... »

Passons, en effet, car que faire d'autre ? Un racisme cinéphilique aussi béatement affiché ne nous surprend pas, sans doute, mais nous désole tout de même. M. Peillon, vous pourrez lire bientôt un ensemble sur Mankiewicz et même, voyez jusqu'où va notre bonté, un numéro (partiellement) consacré à Jacques Tourneur. Pour Riccardo Freda, je crains qu'il ne vous faille attendre encore quelques lustres. Vous aurez tout le loisir de méditer sur les beautés ineffables de Coplan *ou* Maciste en enfer *durant les mois qui viennent, où les* Cahiers *comptent approfondir les raisons de l'attachement enfantin qu'ils portent aux ineptes gribouillis de MM. Forman, Schorm (tchécoslovaques), Skolimowski (polonais), Gaal, Szabo (hongrois), Bellocchio et Bertolucci (italiens) et, pourquoi pas, à quelques affreux métèques serbo-croates, monténégrins ou libanais (pouah, n'est-ce pas?). L'honnêteté nous contraint à vous prévenir dès à présent des cruelles déceptions qui vous attendent. Que ne lisez-vous pas* Présence du Cinéma *et* V.O., *derniers bastions de l'intégrité yankee? Vous êtes tout de même quelques-uns en France à savoir ce qu'est le cinéma, il faut vous regrouper, vous organiser, agir...*

Je voudrais maintenant faire une confidence pénible à M. Baudiffier : tant que ce charlatan de Godard demeurera à notre Comité de Rédaction où, hélas, il fait la loi, il nous sera difficile de dire ce que nous pensons réellement de ses « films », c'est-à-dire, à peu de choses près, ce que vous en pensez vous-même, cher ami. (Mais que cela reste entre nous, voulez-vous? Merci.)

La Relève

Tous nos lecteurs ne pensent pas comme MM. Peillon et Baudiffier, témoin Maurice Einhorn, 24, avenue Quinten Matsijs, Anvers :

« On s'y était habitué : de numéro en numéro, les *Cahiers* nous réservaient leur petite surprise. Du changement fort controversé de formule à la spectaculaire (mais bénéfique) revision de la politique des auteurs, il ne s'est guère écoulé de mois sans quelque audacieuse innovation. L'exclusion de l'Olympe des auteurs de quelques esthètes impuissants comme Minnelli choquera certains, mais s'avère déjà à mes yeux comme une mesure des plus louables.

Mais de là à assimiler, comme le fait si allégrement M. Mardore, « l'esthétique ronde » (l'expression est de vous) de Disney à de l'art, il y a un pas qu'il me semble dangereux de franchir.

Continuez donc votre action en faveur du jeune cinéma, afin que peut-être, nous aussi puissions voir un jour des œuvres de Straub, Bertolucci ou Bellocchio. Au moment où Godard est déjà considéré comme LE cinéaste de notre époque, il convient de s'attarder longuement sur les mérites d'un Forman ou d'un Groulx, ceux-là mêmes qui se chargeront d'assurer la relève.

Indépendamment de tout ceci, il me paraît que votre soudaine augmentation de prix prend des allures démesurées. Lire les *Cahiers* devient en quelque sorte un luxe considérable. Aussi oserai-je espérer une certaine stabilisation des prix dans les mois à venir.

Malgré ces petits, sinon minimes, inconvénients les *Cahiers* restent encore toujours ce que l'on fait de mieux dans le domaine de la critique cinématographique. »

Nous espérons, nous aussi, une stabilisation du prix des Cahiers *: toute requête dans ce sens doit cependant être adressée à l'administration, plutôt qu'à la rédaction.* (suite page 75.)

Les meilleurs film[s]

Patrick Brion	1 The Collector. 2 Viva Las Vegas. 3 Sylvia. 4 The Sons of Katie Elder. 5 In Harm's Way, Lord Jim. 7 The Thin Red Line. 8 Lilith. 9 The Unsinkable Molly Brown. 10 Major Dundee.
Henry Chapier	I Pierrot le fou. 2 Les Communiants, Lilith. 4 The Greatest Story Ever Told, Vaghe stelle dell'Orsa. 6 Paris vu par..., The Family Jewels. 8 A High Wind in Jamaïca, Alphaville. 10 Baby the Rain Must Fall.
Michel Ciment	Par ordre alphabétique : L'As de pique. Les Communiants. Desna. A High Wind in Jamaïca. King and Country. Kiss Me Stupid. Lord Jim. Il momento della verità. Vaghe stelle dell'Orsa. La Vieille Dame indigne.
Serge Daney	Par ordre alphabétique : The Family Jewels. In Harm's Way. Marie-Chantal contre le Dr Kah. Pierrot le fou. A Shot in the Dark. Young Cassidy.
Anatole Dauman	Par ordre alphabétique : Alphaville. L'As de pique. Les Communiants. Goodbye Charlie. The Hill. Lilith. The Loneliness of the Long Distance Runner. Pierrot le fou. Shock Corridor. Vidas Secas.
Claude Depêche	Par ordre alphabétique : Alphaville. Desna. In Harm's Way. Major Dundee. Paris vu par Chabrol et Rouch. Vaghe stelle dell'Orsa. La Vieille Dame indigne.
Claude Gauteur	1 Le Bonheur. 2 Desna. 3 King and Country. 4 A High Wind in Jamaïca. 5 Vaghe stelle dell'Orsa. 6 Yoyo. 7 Kiss Me Stupid. 8 West of Montana.
René Gilson	1 Pierrot le fou. 2 Alphaville. 3 The Disorderly Orderly. 4 Le Bonheur. 5 Vaghe stelle dell'Orsa. 6 Il vangelo secondo Matteo. 7 Shock Corridor. 8 Les Communiants. 9 Thomas l'Imposteur. 10 Kiss Me Stupid.
Claude de Givray	1 Pierrot le fou. 2 Paris vu par Rouch et Rohmer. 3 Shock Corridor. 4 De l'Amour. 5 The Sandpiper. 6 The Family Jewels. 7 Kiss Me stupid. 8 A High Wind in Jamaïca. 9 Les Communiants. 10 L'As de pique.
Sylvain Godet	Par ordre alphabétique : Alphaville. Les Communiants. The Family Jewels. Marie-Chantal contre le Dr Kah. Monsieur Albert prophète. Paris vu par Rouch. Pierrot le fou. The Sandpiper. Shock Corridor. Vaghe stelle dell'Orsa.

On trouvera dans notre numéro 174 les premières « listes des dix meilleurs films ». Celles que nous publions ici et qui nous étaien[t]
des collaborateurs réguliers de la revue, et cela en vue d'un classement plus significatif. D'autre part, nous remercions nos lecteurs [...]

cahiers		*lecteurs*	
1	**Pierrot le fou**	1	**Pierrot le fou**
2	**Vaghe stelle dell'Orsa**	2	**Alphaville**
3	**Les Communiants**	3	**Les Communiants**
4	**Paris vu par Rouch**	4	**Vaghe stelle dell'Orsa...**
5	**Alphaville**	5	**L'As de pique**
6	**Lilith**	6	**King and Country**
7	**Shock Corridor**	7	**La 317e Section**
8	**The Family Jewels**	8	**Shock Corridor**
9	**Il vangelo secondo Matteo**	9	**The Family Jewels**
10	**Le Bonheur**	10	**The Sandpiper**
11	L'Amour à la chaine	11	La Vieille Dame indigne
12	L'As de pique	12	Le Bonheur
13	Desna	13	The Disorderly Orderly
14	La Vieille Dame indigne	14	Yoyo
15	Kiss Me Stupid	15	Lilith

le l'année 1965

Jean-Pierre Léonardini	1 Pierrot le fou. 2 Alphaville. 3 Major Dundee. 4 La Bourrasque. 5 La 317e Section. 6 Paris vu par Rouch et Chabrol. 7 El Verdugo. 8 Il vangelo secondo Matteo. 9 The Girl With Green Eyes. 10 Desna.
François Mars	1 Viva Maria. 2 Alphaville. 3 Une Fille et des fusils. 4 Shock Corridor. 5 Giulietta degli spiriti. 6 The Family Jewels. 7 Le Bonheur. 8 De l'Amour. 9 Trois Chambres à Manhattan. 10 Help !
Jean-Louis Noames	1 The Family Jewels. 2 In Harm's Way. 3 A Shot in the Dark. 4 Paris vu par... 5 Shock Corridor.
Michel Pétris	1 The Brig, Kiss Me Stupid, Marie-Chantal contre le Dr Kah, Le ore dell'amore, Paris vu par Chabrol, Godard et Rouch, Pierrot le fou, La 317e Section, Vaghe stelle dell'Orsa. 10 Vidas Secas.
Jean Rouch	1 Pierrot le fou. 2 A High Wind in Jamaïca. 3 Alphaville, Une fille et des fusils, Vidas Secas, La Vieille Dame indigne. 7 The Girl With Green Eyes, The Loneliness of the Long Distance Runner. Paris vu par Godard, Scorpio Rising.
Bertrand Tavernier	1 Les Communiants. 2 Shock Corridor. 3 L'As de pique. 4 La 317e Section. 5 A Shot in the Dark. 6 West of Montana. 7 The Collector, Guns at Batasi, Gun Hawk, Il magnifico avventuriero.
Roger Thérond	Par ordre alphabétique : Alphaville. L'As de pique. Le Bonheur. The Collector. Juliette des esprits. Kiss Me Stupid. The Knack. Sandra. Shock Corridor. La 317e Section.
Paul Vecchiali	1 Pierrot le fou, Vaghe stelle dell'Orsa. 3 Lilith, Les Communiants. 5 A High Wind in Jamaïca. 6 Alphaville, Le Bonheur. 8 Shock Corridor. 9 Paris vu par Rohmer. 10 Journal d'une femme en blanc.
François Weyergans	Par ordre alphabétique : Le Bonheur. The Disorderly Orderly. Giulietta degli spiriti. A High Wind in Jamaïca. Kwaïdan. Pierrot le fou. Shock Corridor. Tokyo Olympiades. I tre volti della paura. Vaghe stelle dell'Orsa.
Yamada Koichi	1 Pierrot le fou. 2 The Loneliness of the Long Distance Runner. 3 Les Communiants. 4 Alphaville. 5 Il vangelo secondo Matteo. 6 Giulietta degli spiriti. 7 Paris vu par... 8 Le Bonheur. 9 La 317e Section. 10 La Vieille Dame indigne.

venues trop tard en sont le complément. Les résultats qui suivent ont été calculés, pour la liste « Cahiers », à partir des seules listes us avoir répondu plus nombreux cette année que les années précédentes.

cahiers		lecteurs	
16	Paris vu par Rohmer	16	Il vangelo secondo Matteo
17	A High Wind in Jamaïca	17	A High Wind in Jamaica
18	La 317e Section	18	Paris vu par Rouch
19	Young Cassidy	19	The Knack
20	Disorderly Orderly	20	The Collector
21	Paris vu par Chabrol	21	In Harm's Way
22	In Harm's Way	22	Giulietta degli spiriti
23	Giulietta degli spirlti	23	Vidas Secas
24	La Bourrasque	24	Kiss Me Stupid
25	Vidas Secas	25	The Loneliness of the Long Distance Runner
26	The Sandpiper	26	Kwaïdan
27	King and Country	27	Desna
28	Paris vu par Godard	28	Marie-Chantal contre le Dr Kah
29	Le journal d'une femme en blanc	29	L'Amour à la chaîne
30	A Shot in the Dark	30	A Shot in the Dark

Le Cahier des Ciné clubs

A se mordre avec fièvre les phalangines de tous les doigts des deux mains, on récolte de petites marques ovales du plus bel effet... Je l'ai éprouvé au cours de la soirée du 8 décembre au Ciné-Club Action. Jean-Luc Godard y était jugé sur pièces : *Charlotte et son jules, Histoire d'eau, Les Carabiniers.* Au vrai, j'étais là en espion. Ou plutôt en observateur furtif, chargé par les *Cahiers* de tenir les minutes du procès. Le hasard a voulu que je sois cité comme témoin de la défense. Mal m'en prit. Le récit qui suit a été écrit avec toute l'objectivité dont je pus disposer en de telles circonstances. Que l'on me pardonne donc quelques velléités de confession et d'autocritique, dont d'aucuns pourraient me faire grief.

C'était à la bonne franquette. Quelqu'un à lunettes et pipe de bruyère présente Louis Marcorelles, chargé d'animer le débat : « ... *Notre ami Marcorelles, qui, devenu plus sage, ne collabore plus aux* Cahiers du Cinéma *mais à « Positif »...* ». Rires, suivis des dénégations souriantes de l'intéressé. Quelques bribes de l'introduction : « ... *Cinglé de cinéma... Godard discuté... Charlotte et son jules et Histoire d'eau, au temps des vaches maigres...* » Clap-clap dans les mains. Projection ; l'ineffable Lolotte, dont dure est la chute à cause d'une brosse à dents, puis la petite poularde qui patauge sur les routes d'Ile-de-France. Quelqu'un à lunettes : « *Pour vous remettre, cinq minutes d'entracte* ». Chuchotis dans les courants d'air : « ... *Ballottage Mitterrand-Lecanuet... surprise totale...* » Enfin l'odyssée nue et crue d'Ulysse et Michel-Ange. Silence haché de murmures. Saine réaction quand Michel-Ange ne peut boire l'obstacle de l'écran ; on rit. Ulysse et Michel-Ange font l'interminable compte des cartolines...

Silence d'après la bataille. A Marcorelles de le briser : « *Qu'en pensez-vous ?* » Commence l'exhibition. Un escogriffe vociférant vient au micro, chapeau mou à la main, tel le fou chantant : « ... *Godard... pas engagé... désengagé... me concerne pas...* » Il se jette tête baissée dans une dissertation bégayante sur le rêve et la réalité. On applaudit l'effort. Marcorelles n'en peut mais. Deuxième numéro, dans le genre sérieux : barbe discrète et verres fumés, l'étudiant consciencieux et conscient : « *Suis communiste, je m'étonne d'avoir lu dans toute la presse de gauche des éloges à n'en plus finir sur Godard, je voudrais bien qu'on m'explique... Moi, je vois là un esprit qui tourne tout en dérision, c'est malsain, la critique de gauche...* » Petit bruit de conversation : « *gauche... critique... critique... gauche...* » Les spectateurs agissants s'agitent. Marcorelles : « *Déplorons en effet qu'Albert Cervoni de « France nouvelle » et François Maurin de « l'Humanité Dimanche » n'aient pu se rendre à notre invitation* ».

Ici commence mon petit chemin de croix. Quelqu'un à moustaches qui me connaît crie : « *Il y a un journaliste de « l'Humanité »* *dans la salle. Qu'il nous dise ce qu'il en pense* ». Quel diable me pousse ? J'enjambe la rangée de devant, comme le razetteur enjambe la palissade : il joue la souplesse mais les mains sont moites. Marcorelles penche sur moi un visage de Victor Mature distingué. Je récite : « *Jean-Pierre Léonardini, journaliste à « l'Humanité », collabore aux* Cahiers du Cinéma... *Vous me prenez au débotté, difficile d'expliquer... Godard égale liberté totale, cinéma à respirer à pleins poumons...* » Une voix : « *Pas scientifique, ça* ». Louis Seguin (de Positif) : « ... *Godard, pas valable, néo-fasciste, nous concerne pas, renvoie tout le monde dos à dos, la critique communiste et l'académicien du parti Louis Aragon... A la télé, on a vu cette chose curieuse, Aragon disant que Godard a du génie, puis l'instant d'après Godard disant que les communistes, bon, bien...* ».

Je suis toujours au micro. Marcorelles à mes côtés. Moi : (il est haïssable mais pratique) : « *Je vois ce que vous voulez, je vais prendre sur mes frêles épaules les reproches que vous faites à la critique de gauche et Aragon...* » C'est de l'humour, ça, non ? Raté. Sur ma gauche un commando de spectateurs agissants vagit à l'unisson. Que faire ? Se taire. Je m'assois. Sur le tard, les numéros se bousculent ; Marcorelles leur mesure le temps de parole. Paul-Louis Thirard (de Positif) a le temps de dire : « *Godard, pas valable, me concerne pas, désengagé, désenchanté, d'abord ces soldats, ils sont bizarrement vêtus, moitié nazis, moitié soldats de l'Armée Rouge, pas normal.* » Vient ensuite un numéro de grande classe, un jongleur d'idées. Il parle d'un ton mesuré, avec un zeste de complaisance : « ... *Je comprends l'engouement de la critique pour Godard, il exerce une certaine fascination, c'est joli* (joli, il l'a dit !) *mais enfin, c'est surtout un petit polisson qui s'amuse... D'ailleurs, dans ses films, on se met à danser spontanément, sans rime ni raison, c'est l'élan vital, et l'élan vital, c'est réactionnaire, voire fasciste...* » Les clap-clap d'enthousiasme résonnent sous la voûte. Enfin un théoricien. Du solide à quoi se raccrocher. Je secoue les cinquante kilos de plomb attachés à mes pieds, me lève, leur dit : « *Qu'est-ce que vous avez contre l'esprit de dérision ? Jarry, c'est quoi, alors ? Quant à l'élan vital, alors, à bas le tango...* » Mes mots à peine prononcés vont se lover bien au chaud dans des conques de plâtre sur les murs. Au cinquième rang, une fille pâle aux yeux clairs me regarde en murmurant. Quoi ? Encouragements ou obscénités ? Je décroche en bon ordre. J'entends dans le brouillard Marcorelles faire la « synthèse » des débats, supplier un partisan de Godard de prendre la parole. Une jeune homme disert parle d'*Alphaville* et pourquoi il l'aime. Il argumente avec feu. Une fille à lunettes et pantalon (elle ressemble à Ek sans Jek) vient lui dire son fait.

Les clap-clap maintenant ne cessent pas. Les mains tremblantes, je médite des phrases de lave. Mais n'est pas Jaurès qui veut. Mon esprit me fait le coup de l'escalier. Je demande la parole afin de lancer cet apophtegme ciselé : la caravane aboie mais le chien passe. Et que l'œuvre entier de Godard est d'ailleurs un portrait du chien en jeune artiste et qu'il y a du dandy chez lui, vu qu'il a horreur des pleurnicheries et de mettre des points sur les i et que Godard c'est une interprétation délirante de la vie fournie par un écorché vif, un sensiblard déguisé en sans-cœur et qu'il m'intéresse à ce titre. Et que je suis pareillement friand de spaghetti à l'italienne (j'en dévorerais de pleines lessiveuses) et je ne sais dire pourquoi, je ne vais tout de même pas me regarder les papilles au microscope. Voilà ! J'ai trouvé, je vais leur dire que Godard c'est comme les spaghetti à l'italienne (Merdre ! Pas scientifique tout ça !). Mais la parole est à Seguin (de Positif). Cette fois, il fait le voyage jusqu'au micro. Il argumente : « ... Alphaville *reprend les idées de M. Georges Duhamel sur le progrès... Fait étonnant, Godard tourne beaucoup, c'est un malin, lui... Mais il existe une critique de gauche honnête, qui ne s'en laisse pas conter...* »

A la sortie, une brunette m'accoste, trois livres N.R.F. dans son filet à provisions. Elle me donne des conseils et que Godard « *c'est pas marxiste...* » et tout et tout. Survient le moustachu, responsable de mes déboires. Nous sommes cinq dans l'avenue de Saint-Ouen, à vociférer. Je suis traité de stalinien et d'intellectuel véreux. Quelqu'un dit que le suicide de Maïakovski n'était pas un acte positif. Des phylactères s'échappent de nos bouches. Nous ressemblons à un dessin de Sempé. Excédé, je supplie le moustachu d'ôter ses lunettes pour pouvoir lui coller un marron. Comme il me signifie que ce n'est pas scientifique, je lui fais remarquer que ses points de suture, eux, le seront.

J'ai relu dans la nuit « Comment se faire des camarades », pardon, « des amis », par Dale Carnegie. Mon cas n'y est pas envisagé. — Jean-Pierre LEONARDINI.

le cahier des autres

Tout le monde connaît ces plus ou moins belles et plus ou moins bonnes revues françaises que sont les *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 66* ou *Positif* (par ordre alphabétique). Beaucoup les pratiquent de manière assidue, et quelques uns vont jusqu'à faire dans la revue étrangère. Mais qui peut se vanter de connaître et a fortiori de pratiquer leur homologue soviétique ?

Quelques mains se sont levées avec timidité, et le décompte a été vite fait. Il faut donc parler de *Iskousstvo Kino*, puisque tel est son nom russe, ou de « L'art du cinéma » qui en est la traduction française.

Iskousstvo Kino, par abréviation *Kino*, est le mensuel soviétique consacré aux problèmes du cinéma et de la télévision. Format approximatif : 20 x 26 cm. Nombre de pages : 175 chaque mois, sauf exception. Age : 35 ans. Etat-civil : organe du comité national du Conseil des ministres de l'U.R.S.S. pour la Cinématographie et de l'Union des Travailleurs de la cinématographie de l'U.R.S.S. Tirage : 28 000 exemplaires. *Kino* comporte un certain nombre de rubriques que l'on retrouve d'un numéro à l'autre, à savoir, primo : « Les nouveaux films », secondo : « Questions de théorie », troisièmement « Parmi les Acteurs », quatrièmement « La Télévision », cinquièmement « (ce qui se passe) A l'étranger », sixièmement et dernièrement, un scénario complet. A quoi viennent assez souvent s'ajouter des « Polémiques » (confrontations d'opinions sur un film discutable ou discuté), des « pages du passé » (souvenirs de cinéastes disparus ou confidences de leurs proches collaborateurs) et des « soucis professionnels » (opinions émises sur la production ou la distribution des films). Par qui est fait *Kino ?* Par des critiques, bien sûr, parmi lesquels on peut citer V. Rojdestvenski, S. Gintzbourg, A. Matcheret, I. Vaïsfeld (ce sont les noms qui reviennent le plus souvent), mais aussi par nombre de metteurs en scène et de techniciens qui ne craignent pas de mettre la main à la plume : Donskoï, Georgi Danelia, Kozintsev, Iakov Seguel, Leonide Trauberg, et les inévitables Ouroussevski et Guerassimov (Serge).

Que peut-on lire dans *Kino*, ou plutôt qu'a-t-on pu lire au cours de l'année 1965 ?

Dans la première catégorie, des critiques de films, pour la plupart inconnus du spectateur français. *Le Président*, de Saltykov et Nagibine, qui a déplacé trois millions et demi de spectateurs en trois semaines pour la seule ville de Moscou. *Je suis Cuba* de Kalatozov — « *expérience très intéressante dans le domaine de la forme cinématographique* » écrit la rédaction qui ajoute « *Mais en observant comment est fait, comment a été tourné le film, le spectateur perd peu à peu le fil du récit, le contenu du film passe au second plan, le destin des héros ne se découvre pas dans toute sa profondeur et dans toute sa complexité vivante* » ; ce qui est peut-être une juste appréciation du film mais exprimée en un langage assez désarmant. Autre film sur la sellette : *J'ai vingt ans*, de Koutsev. « *Ce film n'a pas eu de grand succès public, ce dont on ne peut manquer de tenir compte. Cependant le film est artistiquement intéressant en tant que témoignage talentueux du cinéma contemporain, en tant que recherche esthétique* ». Enfin, Tchoukhraï, lui-même, n'échappe pas à la critique avec *Il était une fois un vieux et une vieille*. « *Maintenant le film passe sur les écrans, et avec succès. Ses bons sentiments et ses bonnes pensées font tressaillir le cœur, font penser à beaucoup de choses importantes, proches et vivantes. Et pourtant, le film suscite des controverses* ». Ivaïsfeld va même jusqu'à évoquer « *le symbolisme simpliste et la fadeur de la scène de la réhabilitation* » de *Ciel pur*, tout en se hâtant d'ajouter que de tels défauts « *ne pouvaient heureusement tuer ce qu'il y avait de vrai dans le principe de ce film inégal* ».

Dans le chapitre « questions de théorie », on retrouve le même ton, mélange de naïveté formelle et de volonté consciente d'aborder des questions théoriques que la critique française — entre autres — a considérées un peu prématurément comme dépassées. Ainsi A. Vaïsfeld s'interroge sur « le sujet et la réalité » (au cinéma) et A. Matcheret sur « la pensée à l'écran ».

On ne trouve dans le troisième chapitre (des acteurs) rien de bien passionnant, en revanche, c'est dans un troisième (bis) que j'ai oublié de citer que se trouvent les textes les plus intéressants, les plus originaux en tout cas : il s'agit d'articles ou de tables rondes consacrées à la télévision, à sa spécificité mise en question et à ses possibilités actuelles et virtuelles. A la différence de ce qui se passe pour le cinéma, la plupart des réalisateurs de télévision qui s'expriment dans les colonnes de *Kino* sont des jeunes, ou des moins jeunes, mais jamais des gloires nationales, ce qui leur vaut sans doute une plus grande originalité d'expression.

En résumé, *Kino*, c'est comme les objets manufacturés soviétiques : ce n'est pas beau à voir, assez laid à lire, ennuyeux à comprendre, mais il y a un effort — louable ou répréhensible suivant le cas — pour faire du solide. — Michel PETRIS.

Positif écrit dans son numéro de janvier : « *Les* Cahiers du Cinéma *ont consacré une grande partie de leur cent soixante-dixième numéro à Léni Riefensthal — cela tourne décidément à la manie : serait-elle leur Jerry Lewis ? — et à Carl Theodor Dreyer, joyeux couple on le voit s'il en fut. La couverture a été également consacrée au réalisateur danois* ». Etc. Suit une rectification qui indique que ladite photo est en fait extraite de l'*Ordet* de Molander.

1. Réponse à la question : Non. Notre Jerry Lewis, eh bien, c'est, et depuis fort longtemps, Jerry Lewis. Mille excuses.
2. Le couple Riefensthal-Dreyer n'existe vraiment que dans les esprits positivistes, mais ils nous donnent ainsi à penser que nous n'avons pas encore fait assez cas des films de celle-là s'ils sont jugés à *Positif* aussi mauvais qu'*Ordet* et *Dies Irae*.
3. L'ahurissante erreur qui s'étale en couverture de ce nº 170 n'est malheureusement pas la seule. Les autres sont plus subtiles : il fallait pour les déceler une profonde connaissance des acteurs scandinaves, ce n'est donc pas à *Positif* mais à Nils-Hugo Geber et à Jean Béranger que nous devons les rectifications suivantes : la légende exacte de la couverture est donc : Gustaf Molander : *Ordet* (Victor Sjöström et Rune Lindström) ; il fallait d'autre part lire page 21 : Mathilde Nielsen et non Hildur Carlberg ; page 35 Ove Rud et non Preben Lerdoff Rye ; page 66 Johan Jacobsen et non Jacobson.
4. La notule de *Positif* s'achève sur une citation de Téchiné, accusé d'une « quelque maladresse dans l'expression ». Voilà ce qui fait le charme de *Positif*, car, comme disait Moullet dans son texte sur la critique (*Cahiers* nº 103) : « *Il faut écrire : « Untel joue mal, Untel joue bien ; Fuller est un con, et Marcel Camus un génie* ». Or donc, André Téchiné écrit comme un pied et Albert Bolduc avec une grâce infinie.

Au cours d'une intelligente analyse de la série d'émissions télévisées de Janine Bazin et André S. Labarthe : « Cinéastes de notre temps », Raymond Bellour (« Images sur l'Image », n.r.f., janvier) met l'accent sur quelques points cruciaux pour la critique cinématographique : « *Quand le mot parle sur le mot, il se conclut comme une alliance naturelle. Même s'il s'agit là d'un acte de distance. Quand le critique s'empare d'un tableau le divorce commence. (...) Le cinéma se trouve dans une position sensiblement plus grave que ne l'est la peinture. Car si la reproduction n'est pas la toile, au moins offre-t-elle une image sensible, et le commentateur peut-il allusivement se risquer, abrité par cette* (suite page 75).

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
The Family Jewels (Jerry Lewis)	★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★
On a volé un tram (Luis Buñuel)		★★	★★★			★★	★★	★★★	★★★	★★
Repulsion (Roman Polanski)	★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	●	★★★	★★★	★★
Le Rio de la mort (Luis Buñuel)		★★★	★★			★★★	★	★★★	★★	
Un homme comme tant d'autres (Michael Roemer)		★★	★★	★★		★★	★★	★★★	★★	★★★
Don Quintin l'amer (Luis Buñuel)		★★	★★			★★★	★	★★	★★★	
Les Camarades (Mario Monicelli)	★★★	★★★	★★	★	★★		★	★★	★★	★★★
Le Grand Noceur (Luis Buñuel)		★★	★★			★★★	★	★★	★★	★
The Caretaker (Clive Donner)		★★★	★	★★★★	★	★	★	★★	★	
Grand Casino (Luis Buñuel)			★					★★	★★	
Graine sauvage (Brian G. Hutton)		★★	★	★				★★		★★
A.B.C. contre Hercule Poirot (Frank Tashlin)	★★	★	★	●			●	●	★	★
Un Caid (Bryan Forbes)	★★	★	●	★★	●	●	●	●	●	★★
Sur la piste de la grande caravane (John Sturges)	●	★	●	★★	★	●	●	★	●	●
Black Fox (Luis Clyde Stoumen)	●	★						●		
Passeport pour l'oubli (Val Guest)		★						●	●	
La Dame de pique (Léonard Keigel)	★	●	●	●	★	★★	●	●		★
Paris au mois d'août (Pierre Granier-Deferre)	★	●	●	●	●	●	●	●	●	
Lady L (Peter Ustinov)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	★
Call Girls 66 (Roberto Mauri)			●						●	●
Jerry Cotton agent F.B.I. (Fritz Umgelter)		●							●	●
Opération Lotus bleu (Terence Hathaway)		●				●			●	
Baraka sur X-13 (Maurice Cloche)		●	●						●	●
Les Maitresses du Dr Jekyll (Jess Frank)			●	●	●				●	
Situation désespérée, mais pas sérieuse (G. Reinhardt)	●	●						●	●	
La Sentinelle endormie (Jean Dréville)	●	●	●					●	●	
Deux heures à tuer (Ivan Govar)		●	●	●	●	●			●	

PETIT JOURNAL DU CINÉMA

Buster Keaton sur le vif

Buster Keaton est mort le 1er février à Hollywood. « *Ce fut une humble tâche que la sienne,* écrit Robert Escarpit en première page du « Monde », *et je doute qu'il ait jamais produit un chef-d'œuvre, mais grâces lui soient rendues*



Buster Keaton.

de nous avoir donné, l'espace d'une vie, l'image réconfortante d'un regard impassible qui exprime en les conciliant l'extrême du courage et l'extrême de la sensibilité. » Nous doutons plutôt, quant à nous, qu'il ait jamais « produit » autre chose que des chefs-d'œuvre... Mais nous rendrons plus longuement hommage à ce pionnier et poète dans notre prochain numéro. Voici, pour aujourd'hui, un bref entretien avec le cinéaste, que réalisa pour nous Herbert Feinstein l'année dernière.

Cahiers Est-ce bien Harry Houdini qui le premier vous appela Buster ?

Buster Keaton Oui, c'est bien lui. Mais bon sang, à vous entendre parler, on dirait que je suis quelqu'un ! Ça, j'ai vu du pays, j'ai fait un bout de chemin...

Cahiers Et vous n'avez pas fini, n'est-ce pas ?

Keaton Oh non !

Cahiers Pourquoi avez-vous...

Keaton Quand vous voulez savoir quelque chose, vous ne vous arrêtez pas en chemin vous ! Vous allez jusqu'au bout !

Cahiers C'est mon métier, M. Keaton.

Keaton Oui, je sais. J'ai commencé un soir de 1896 à Pickway, Kansas, dans un show de la « Keaton and Houdini medicine show company ». Mon père jouait les rôles comiques et ma mère les ingénues et les soubrettes, elle dansait aussi, et elle chantait. A six mois, j'ai dégringolé d'un escalier sans me faire de mal et Houdini s'écria : « Ça, c'est un *buster !* » Puis le vieux continua : « C'est un bon nom pour lui, on l'appellera comme ça. »

Cahiers Qu'est-ce qui vous a fait quitter les planches ?

Keaton Je ne sais pas. J'allais voir des films quand j'étais en tournée. J'aimais bien ça. Et lorsque Fatty Arbuckle me demanda : « As-tu déjà été dans un film ? », je lui répondis : « Je n'ai jamais été dans un studio ». « Eh bien, suis-moi, dit-il, essayons un peu, tu me diras ce que tu en penses ». Et alors, tout ce que j'ai vu dans le studio m'a emballé. La première chose que j'y ai faite, c'est de devenir l'ami de l'opérateur, j'ai pu ainsi démonter une caméra, apprendre tous les trucs du métier, aller dans la salle de montage, etc. Le jeune garçon que j'étais fut fasciné par ce monde nouveau.



William Haines, Joan Crawford, Buster Keaton et le réalisateur Edward Sedgwick pendant le tournage de « Dough Boys » (« Buster s'en va en guerre », 1930).



The Cameraman, 1928.

Cahiers Combien de temps êtes-vous resté au Colony Studio ?

Keaton Très vite, il nous est devenu impossible d'y tourner. Arbuckle venait de quitter Mack Sennett, il avait ses habitudes, et nous avions besoin d'extérieurs pour nos films. Autour des studios, à New York, c'était trop difficile. Nous avons donc demandé au producteur Joe Schenck de nous envoyer en Californie. C'était début 1917.

Cahiers Et les studios Buster Keaton, quand ont-ils commencé ?

Keaton Après six films en Californie avec Arbuckle, j'ai été à l'armée. Je n'y suis resté qu'un an, dont sept mois passés en France. Libéré, je n'ai fait que deux films avec Roscoe (Fatty Arbuckle), et Joe Schenck vendit son contrat à la Paramount. Aussitôt après, il m'achetait un studio. En fait, il me donna l'ancien studio de Chaplin et on l'appela studio Keaton. En tant que producteur, tout ce qu'il me dit ce fut que nous n'allions pas arrêter de travailler et que ce serait pour une maison appelée Metro que Marcus Loew venait d'acheter. Schenck ne savait jamais quand je tournais ni ce que je tournais. Peu importait, du moment qu'il avait ses huit films par an. J'ai fait ça deux ans et demi, puis Marcus Loew décida que je devais faire des longs métrages. Mais évidemment, on ne pouvait plus dès lors en faire que deux par an.

Cahiers Combien coûtait un de vos longs métrages à cette époque ?

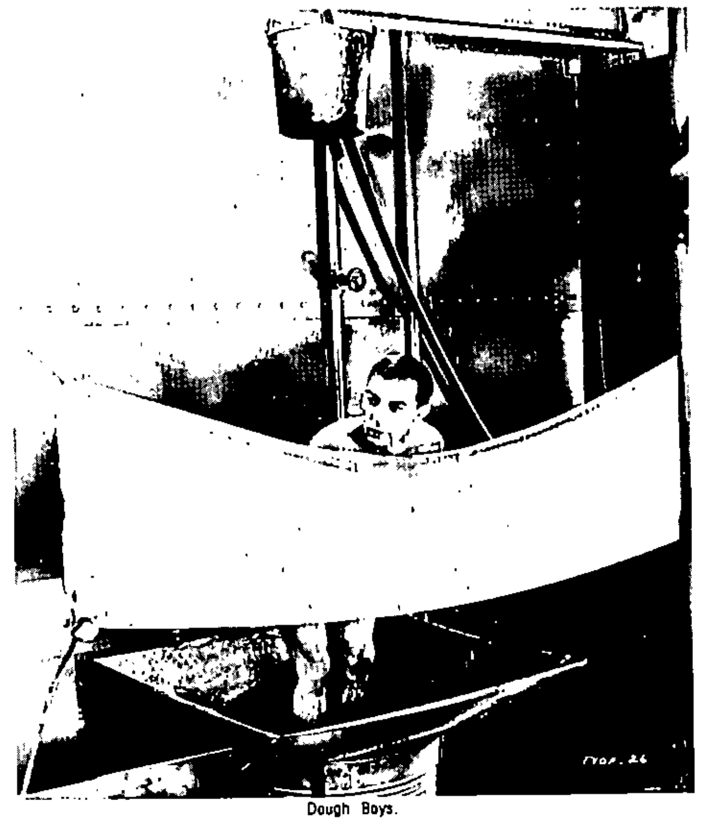
PETIT JOURNAL

Keaton Environ 225 000 dollars, mon salaire compris. Harold Lloyd dépensait un peu plus que ça et Chaplin beaucoup plus. Bien sûr, Charlie était très indépendant et un peu paresseux parfois. Il s'arrêta très vite de faire deux films par an, se contentant d'en faire un. Parfois même, il n'en faisait pas et se remettait au travail l'année suivante. Puis le battement devint encore plus grand...
Cahiers Dans *Sunset Boulevard,* Gloria Swanson dit que les films n'ont fait que dépérir, qu'actrice du muet elle pouvait tout exprimer avec un regard et qu'il n'y a plus maintenant que des paroles, toujours des paroles... Etes-vous de cet avis ?



Dans « Film », de Samuel Beckett et Alan Schneider, 1965.

Keaton Non, je ne pense pas. Mais nous n'étions que quelques-uns à travailler comme je le faisais. Lorsqu'une intrigue présente certains points où l'action peut se passer de dialogues, il faut en tirer profit. Beaucoup ne le font pas. Mais lorsque j'ai commencé à faire des films muets, c'était déjà la même chose. Quand de jeunes scénaristes arrivaient de Broadway, nous leur recommandions de tout fonder sur des gags, quels qu'ils soient. Il s'agissait de raconter notre histoire à partir de nos personnages, de leur action, et de n'utiliser le dialogue que si c'était nécessaire. Il fallait développer au maximum les éléments que nous avions, avant d'avoir recours aux répliques.
Cahiers Comment expliquez-vous que, depuis l'avènement du parlant, il n'y ait pas eu d'aussi grands comiques qu'au temps du muet ?
Keaton Il y a Red Skelton. Et j'aime aussi beaucoup Lou Costello et Jackie Gleason, Jacques Tati... Ces garçons auraient été extraordinaires dans des films muets. Et songez donc à ce qu'aurait pu faire un comique comme Jerry Lewis !
Cahiers Il a fait un film muet, *The Bellboy.*
Keaton Je ne l'ai pas vu.
Cahiers Pensez-vous que l'un d'eux ait atteint le niveau de Chaplin ?
Keaton Non. Je tiens Chaplin pour le plus grand comédien de cinéma de tous les temps.
Cahiers Il y a aussi des comiques fondés sur la parole...
Keaton Celui de Bob Hope. C'est son style. Je n'aime d'ailleurs pas ses mouvements. Lorsqu'il bouge, il ne me fait pas rire du tout.
Cahiers Lloyd Hamilton était, je crois, un de vos comiques favoris ?
Keaton C'était un des acteurs les plus drôles du muet. On aurait dit un grand gosse, comme s'il avait grandi trop vite.
Cahiers Langdon ressemblait aussi à un grand enfant...
Keaton Oui, mais il était plus jeune. Langdon a commencé à travailler à six ans. Lloyd, lui, était un adulte et cependant un enfant... Mais les comiques que je préférais ont disparu : les juifs, allemands, italiens... On n'en voit plus aujourd'hui. Les gens ont peur de cela. Imaginez un comique juif qui jouerait sur son origine, Israël protesterait ! Les comédiens ont peur de blesser quelqu'un. D'un point de vue théâtral, c'est stupide, car nous devons pouvoir tout faire puisque la bêtise n'est l'apanage de personne.
Cahiers « La source secrète de l'humour n'est pas la joie, mais la peine » disait Mark Twain. Le pensez-vous ?
Keaton Oui, j'en ai bien peur. Le public rit des maux que nous subissons. Il ne le ferait certainement pas s'il avait, lui, à les affronter. Toutefois, je n'ai jamais exploité cela complètement dans mes films, Harold Lloyd non plus d'ailleurs, nous ne cherchions pas à gagner la sympathie. Il pouvait nous arriver d'être mal habillés, mais nous avions généralement un travail, un moyen de gagner notre vie.
Cahiers Vous étiez même très riche dans *The Navigator.*
Keaton Oui, multi-millionnaire. Les ennuis envahissaient cependant ma vie. Ils venaient d'ailleurs...
Cahiers Vous avez produit et dirigé seul *The General...*
Keaton Oui, et je suis plus fier de ce film-là que de tous les autres. J'ai trouvé dans un livre d'Histoire cet événement qui était effectivement arrivé lors de la guerre civile et je l'ai raconté en détail. C'était un bon film et il a eu beaucoup de succès. Et puis, quelques vingt-neuf années plus tard, M. Walt Disney fit un film intitulé *The Great Locomotive Chase...* Disney a raconté l'histoire d'un point de vue nordiste. Son héros : Jeffrey Hunter, était nordiste, or, pour le public, un héros nordiste c'est quelque chose de difficilement acceptable.
Cahiers Que faisiez-vous exactement pour Red Skelton lorsque vous travailliez ensemble à la MGM ? Vous cherchiez des gags pour lui ?
Keaton Dans chacun de ses films... Vous savez, il a refait trois des miens.
Cahiers Lesquels ?
Keaton Un film qui s'appelait *The Cameraman,* un autre aussi : *Spite Marriage,* qui avaient été mes deux derniers films muets. Skelton les a refait tous les deux. L'un s'appelait *Watch the Bride* et l'autre *I Dood It.*
Cahiers Dans votre livre « My Wonderful World of Slapstick », vous dites que la grande erreur de votre carrière a été d'aller à la Metro. Est-ce parce que les gens qui sont chargés d'écrire des gags nuisent à quelqu'un comme vous ?
Keaton Non, mais il y a trop de cuisiniers pour accommoder un seul plat. Ma règle était la simplicité de l'histoire, le moins de personnages possible. D'un seul coup, Irving Thalberg voulait m'embarquer dans des histoires compliquées, ahurissantes. Il me fallait lutter contre toutes ces choses inutiles.
Cahiers J'ai lu dans votre autobiographie qu'un jour vous aviez souri à l'écran...
Keaton Oh non : j'ai essayé...
Cahiers Et le sourire n'a pas pu venir...
Keaton C'était une tentative que j'ai entreprise uniquement pour faire plaisir à la MGM et en particulier à M. Thalberg qui voulait que j'essaye. J'ai essayé. Vous savez, un magnifique fondu à la fin d'un film, la fille dans mes bras ou quelque chose de ce genre et alors : un grand sourire. Lors des premières projections privées de cette émission de télévision le public, au lieu de dire : « Oh ! regarde, il sourit ! » le public s'écria : « Ah l'idiot, il sourit ! » Ils étaient fous contre moi. Le film repartit alors au studio, on le coupa et l'on monta la première prise où sur mon visage impassible, venait le fondu. (*Propos recueillis au magnétophone par* H.F.)



Dough Boys.

A L D U C I N E M A

Dinosaures fatigués

La superproduction est malade. Aux Etats-Unis, l'hiver 65-66 a confirmé que les héros, même bibliques, sont fatigués et qu'il est permis de craindre pour *La Bible* selon Huston qui viendra après une longue série de colosses singulièrement décevants.

Après l'échec financier de l'honorable *Greatest Story Ever Told* de George Stevens, les trois grandes comédies de 1965 se sont cassées la figure aux guichets, montrant la dure réalité (que Broadway a apprise à ses dépens aussi) : une nouvelle génération de spectateurs beaucoup plus sophistiqués que les fabricants de pellicule ne les imaginent, est en train de prendre la relève. Des trois — *The Great Race* de Blake Edwards, *The Hallelujah Trail* de John Sturges et *Those Magnificent Men In Their Flying Machines* de Ken Annakin — seul le dernier a su tirer son épingle du jeu des recettes, confirmant la leçon (apprise ou non) du *It's A Mad* (4 fois) *World* de Stanley Kramer qu'il ne suffit pas de multiplier les gags par cent pour obtenir cent fois plus de rire. Edwards commet la même erreur mathématique avec son mastodonte. Trois cents tartes à la crème, même en Technicolor, ne sont pas forcément plus drôles qu'une seule bien lancée. Et il vient de remettre ça, avec *What Did You Do In The War, Daddy ?* satire dite antimilitariste à la « Americanization of Emily » d'Arthur Miller, avec village italien reconstruit à Burbank et milliers de figurants au soleil.

The Battle of the Bulge d'Annakin souffre aussi de l'erreur de la démesure des comédies.

Trois cents chars d'assaut en Cinérama ne font pas un drame de guerre à la puissance trois cents. Comme disait « Time Magazine », c'est le genre de film qui nous apprend que les Alliés ont failli perdre la bataille des Ardennes parce que personne ne voulut écouter Henry Fonda.

Docteur Jivago, la plus grande déception, est aussi de la géométrie ab absurdo et l'on sort des 3 heures 17 de David Lean avec un violent désir de revoir *Potemkine* et le souffle révolutionnaire d'un temps où les lendemains savaient encore chanter. La critique européenne ne manquera pas de faire des calembours sur la réduction leanienne du roman de Boris Pasternak au triangle d'alcôve sibérien et de louer le voyage ferroviaire sur le Transsibérien, mais le film n'en reste pas moins indigne du Lean de *Rivière Kwaï* et de son scénariste Robert Bolt qui, ici, a réduit les personnages à la convention du boulevard depuis le mauvais bolchevique (Alec Guinness aux répliques niaisement réactionnaires), l'étudiant fanatisé par l'oppression tsariste en passant par l'opportuniste corrupteur, jusqu'à la femme aristocratique effacée et la maîtresse sensuelle rachetée à la dernière bobine. Curieusement, seul Omar Sharif en Jivago est en fin de compte plausible. — A.M.

Bergman 66

Ingmar Bergman vient de terminer le tournage de son vingt-septième film, *Persona*. On peut dire qu'il s'agit d'un drame d'un style évoquant le kammerspiel et où l'on retrouvera des éléments de la trilogie (*A Travers le miroir*, *Les Communiants*, *Le Silence*). Ils y sont remis en question et approfondis. A d'autres égards, *Persona* fait également penser au *Visage*. Il s'agit d'une sorte de jeu dont l'identité et le pouvoir sont les objets. Le titre du film vient du théâtre antique où il désignait le masque que portaient les acteurs. Dans *Persona*, Bibi Andersson tient le rôle d'une infirmière, Alma (qui n'est pas sans points communs avec son homonyme de *La Nuit des forains*). Elle s'occupe d'une actrice, Elisabeth Vogler (de la famille d'artistes Vogler du *Visage*) interprétée par l'actrice norvégienne Liv Ullman. Bergman exploite dans le film la grande ressemblance physique des deux actrices principales. Leurs partenaires sont Gunnar Björnstrand (le mari de l'actrice) et Margareta Krook (une physicienne). *Persona* se déroule dans un hôpital et une maison au bord de la mer. La plus grande partie du film a été tournée en studio, les extérieurs, eux, furent tournés dans l'île d'*A Travers le miroir*.



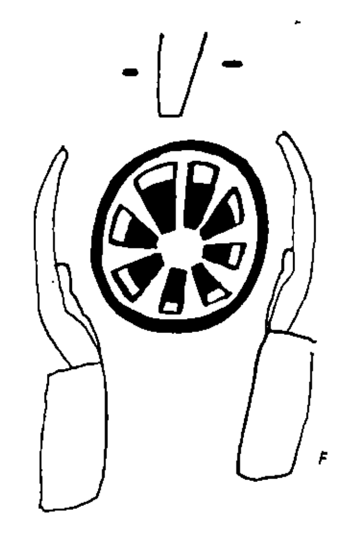
Ingmar Bergman, Liv Ullman et Bibi Andersson : tournage de « Persona ».

Bergman a récemment abandonné la direction du Théâtre royal de Stockholm. Il quittera son poste en juin après trois ans de succès total aussi bien économique qu'artistique. Par une administration remarquable et un choix de pièces défiant constamment les conventions, Bergman est parvenu à créer à Stockholm un climat théâtral tout à fait nouveau. Le plus vieux théâtre de la capitale est devenu le plus jeune d'esprit au cours de ces trois années. La critique a été très enthousiaste pour la version que Bergman a récemment donnée de « Tiny Alice » d'Edward Albee. Le travail du metteur en scène fut à cette occasion beaucoup plus acclamé que celui de l'écrivain. Cette année, Bergman montera « Die Ermittlung » de Peter Weiss.

Mais, c'est une difficulté pour lui que de concilier ses activités au théâtre et au cinéma, aussi pourra-t-il, grâce à son départ du Théâtre Royal, consacrer plus de temps à ses films. Il en prépare d'ailleurs déjà un nouveau dont il parle comme étant le plus compliqué et le plus coûteux de ses films à ce jour. Il en écrira le script cette année pour le réaliser vraisemblablement en mars 1967. — S.B.

La Cerisaie de Visconti

« La Cerisaie », mise en scène par Luchino Visconti, a inauguré la première saison du « Teatro Stabile della Città di Roma ». C'est évidemment, pour l'auteur de *Senso* et du *Gattopardo*, l'occasion d'aborder encore une fois un de ses thèmes favoris. Mais le « personnage positif » doué d'une « conscience de la crise » que l'on pouvait voir, comme une ombre, d'*Ossessione* (lo « Spagnolo ») à *Senso* (Ussoni) et *Rocco e i suoi fratelli* (Ciro), est chez Tchékhov moins évident, moins schématique aussi à mon goût. L'étudiant Trofimov (l'excellent Massimo Girotti) n'incarne pas, si j'ose dire, une *action* capable de changer le monde, d'être le signe de la révolution qu'il préfigure au-delà de la réforme provisoire du bourgeois Lopahin (Tino Carraro), mais une *parole*, frappée de la même mort que celle des autres « personnages du passé ». Il en est certes la conscience, mais sa condition d'étudiant lui confère une angoisse ténue, analogue à celle des autres personnages. C'est en lui, je crois, que Visconti s'est retrouvé. Le trop théorique personnage de sa première manière a cédé la place aux confessions d'*Il lavoro*, *Il Gattopardo*, de *Vaghe stelle dell'Orsa*... où l'on ne trouve pas de véritable conflit, tout comme dans « La Cerisaie », qui aborde cependant le plus grand de tous : la révolution. Mais Visconti, lui, aime de plus en plus dissimuler l'action sous le jeu, l'éthique sous l'esthétique. Il exalte donc la *forme* de cette pièce, les silences, les rythmes, les gestes qui lui donnent la perfection des œuvres repliées sur elles-mêmes. C'est avant tout un *spectacle* où tout conflit devient harmonieux, comme dans les derniers films de Visconti, dans la synthèse dramatique, dans le jeu abstrait des blancs et des noirs de *Vaghe stelle dell'Orsa*... où, le texte faisant défaut ainsi que la chair des personnages, l'esthétique ne recouvrait pas à mon sens une éthique propre à la justifier. — A.A.



PETIT JOURNAL

Hitchcock vu par son scénariste

The Luck of Ginger Coffey, c'était le premier hiver canadien d'un couple d'immigrants irlandais et les illusions que l'on n'ose pas détruire. *Torn Curtain*, c'est avant tout le cinquantième film d'Alfred Hitchcock, Paul Newman, Julie Andrews et le monde derrière le rideau de fer, mais c'est aussi Brian Moore, scénariste, et, par conséquent, la seconde expérience cinématographique du romancier canadien auteur de « The Emperor of Ice Cream » et de « Lonely Passion of Judith Hearne ».

Cahiers Quel rapport y a-t-il pour vous entre *Ginger* et *Torn Curtain* ?

Brian Moore Aucun. La criti-



Brian Moore.

que a été généreuse à l'égard de *Ginger Coffey*, même si le film n'a pas fait un sou. Irving Kershner a réalisé une bonne adaptation de mon roman et Robert Shaw et Mary Ure ont interprété les personnages avec justesse. Mais rien ne rattache *Ginger* à Hitchcock. Il avait dû lire quelque chose de moi auparavant, mais c'est au téléphone que l'on s'est parlé pour la première fois. Il m'a appelé à Montréal pour me demander si je pouvais venir à Hollywood le rencontrer. En mars dernier, je suis venu quelques jours et il a raconté l'idée, d'ailleurs assez vague, d'un film. Ne serait-il pas intéressant de raconter l'histoire d'un savant quittant un pays communiste et de sa femme lui emboîtant le pas dans le dessein de le retrouver ? Hitchcock avait travaillé fructueusement jadis avec un écrivain comme Thornton Wilder — au temps de *Shadow of a Doubt* — aussi me demanda-t-il si cela m'intéressait de recommencer l'expérience. Un mois plus tard, j'étais ici à Hollywood et j'écrivais le scénario en m'enfermant quotidiennement avec Hitchcock.

Cahiers Quelles sont les parts respectives d'Hitchcock et de Moore dans ce scénario ?

Moore Fellini est, je pense, un bon exemple de ce qui se passe lorsqu'un cinéaste décide soudain de devenir son propre scénariste. Les metteurs en scène sont parfaits lorsqu'il s'agit de porter leurs fantaisies à l'écran, mais dès qu'il s'agit de construire une histoire, ils perdent les pédales. La différence entre un roman de moi et un scénario que j'écris pour Hitchcock est que le second se peuple tout naturellement de personnages hitchcockiens. Hitchcock vit dans ce que l'on appelle « l'univers hitchcockien » et ses collaborateurs doivent, eux aussi, y pénétrer, ils ne peuvent d'ailleurs qu'y pénétrer. S'il nous observe vous et moi dans cette pièce, il nous voit sur l'écran. C'est ainsi qu'il se représente tout ce qu'il perçoit : à l'écran. Quand nous avons fini le script, chaque plan était décrit, tel qu'il serait tourné. C'est rare à notre époque.

Cahiers Cependant, il vous a demandé de collaborer avec lui. Alors, dans quel sens ?

Moore C'est un film d'Hitchcock. Dans tout conflit entre nous, c'était lui le gagnant, comme ça devait l'être. Je suis responsable de certains personnages secondaires, mais ils sont devenus, eux aussi, hitchcockiens. Sa manière de procéder est la suivante. Par exemple, un homme (le méchant) entre dans une pièce et laisse tomber un gant. Alors Hitchcock va le montrer ce gant, jusqu'à ce que les spectateurs aient envie de crier : « Ramasse-le, mais ramasse-le ! » Pour lui, il n'y a pas de bons ni de méchants dans un suspense. Les spectateurs, pense-t-il, se moquent de la morale. L'homme qui perd le gant peut bien être Hitler, les spectateurs souhaitent qu'il le ramasse et ne soit pas pris.

Cahiers Quelle est la position de Hitch face au conflit qu'il met ici en scène ?

Moore Un physicien atomiste (Paul Newman) passe du côté communiste après une conférence internationale à Copenhague, et sa fiancée (Julie Andrews) le poursuit jusqu'à Berlin-Est pour le persuader de revenir. Mais ce n'est pas de la propagande anticommuniste. Le film ne sera pas politiquement engagé. Hitchcock est totalement apolitique et je suis d'accord avec lui. Il est toujours barbant de faire agir les méchants méchamment : aussi les Allemands de l'Est sont-ils plutôt sympathiques dans le film. La seule réserve que je fais sur ce film, ce sont les extérieurs. J'ai peur du carton pâte et de la Californie déguisée en pays socialiste. Hitchcock aurait pu parvenir, je crois, à tourner en Allemagne de l'Est ou en Pologne. Il n'a pas vraiment essayé. C'est le premier film de lui qui n'aura pas été



Paul Newman, Julie Andrews et Gunter Strack dans « Torn Curtain » d'Alfred Hitchcock.

tourné dans les lieux de l'action.

Cahiers Selon vous, à quoi ressemblera le film ? A *The Spy Who Came In From The Cold* ? A *James Bond* ?

Morre Vous êtes fou ! *The Spy* a vingt-cinq ans de retard sur Graham Greene ! Quant à Bond, c'est de la bande dessinée ! Non, *Torn Curtain* sera très hitchcockien, très vieille garde hollywoodienne. Les personnages les plus intéressants seront les plus effacés. Qu'est-ce que vous croyez qu'on peut faire avec Newman !

Cahiers Comptez-vous passer à la mise en scène ?

Moore. Non. Ecrire un autre découpage, volontiers, mais vouloir devenir cinéaste, c'est pour un romancier renoncer à être un bon écrivain. Car si vous en êtes un, pourquoi diable vouloir tourner ? Le cinéma n'est que re-création. Et puis, comment dix millions de dollars peuvent-ils être de l'art ?

Cahiers Pouvez-vous nous donner un exemple de la construction d'une séquence par Hitchcock ?

Moore Oui. J'avais écrit une scène où plusieurs personnes, y compris les deux héros, sont en fuite vers l'Allemagne de l'Est. Cela se situe à la fin du film. Le problème était de les faire sortir. Je proposai alors de les faire monter en autocar. Hitchcock ajouta — et c'est cela qui est magistral chez lui — « D'accord, Newman et Andrews sont dans la rue à vélo. Ils s'arrêtent près d'un garage où ils entrent. Il y a là un car bondé. L'endroit est très obscur ». Immédiatement, c'est devenu quelque chose de fort, de mystérieux, quelque chose que l'on pouvait tourner. Vous savez, Hitchcock est fort, il connaît son travail. Il sait qu'il ne fait pas de l'art et n'a aucune prétention. Son seul critère est totalement anti-*Cahiers*. : « Est-ce que ça fera ou non de l'argent ? » S'il n'en fait pas, c'est un échec et c'est tout. Il pense au public du monde entier quand il tourne. Je suis sûr que pour lui Godard ou Truffaut avec leurs private jokes sont de petits prétentieux.

Cahiers Mais c'est Hitch qui leur en a donné l'exemple.

Moore Ah oui, mais chez lui c'est très commercial. (*Propos recueillis au magnétophone par* A.M.)

Passion polonaise

Le cinéma polonais est de ceux qui sont profondément ancrés dans la réalité du pays mère. Ce festival de Cracovie constitue donc un des voyages qui permettent de découvrir ou redécouvrir un cinéma, un pays, leurs liens.

« Qui ne voudrait revenir en arrière, au temps où il y avait des Polonais... » Cette phrase de Maurice Bardèche (que me fit connaître un Polonais) manifestait une inquiétude légitime en son temps (l'immédiat après-guerre) mais qui n'a heureusement plus lieu d'être : les Polonais prouvent amplement qu'ils sont tout aussi Polonais qu'avant.

Leur pays est, entre autres, le lieu privilégié d'un intense bouillonnement, à tous les niveaux, fécondé par cette royale liberté d'esprit qu'on hérite là-bas d'atavisme, et dont nos élites démissionnaires ne peuvent se faire idée. « C'est sans doute que notre vie a toujours été dure... Nous sommes toujours obligés de lutter ». Ainsi disent les Polonais, toujours soucieux par ailleurs de prendre leurs distances vis-à-vis de l'éventuelle ardeur admirative de l'étranger — trop souvent due à un inconditionnalisme qui a le don de les irriter au plus haut point. D'où, aussi, l'énumération consciencieuse, qu'ils se font un devoir de vous faire, de « tout ce qui ne va pas chez nous ». Inversement, celui qui trouverait que ça va mal se verrait immédiatement opposer « tout ce qui va bien chez nous ». De toute façon, pour peu que vous esquissiez une comparaison avec l'Allemagne de l'Est, vous obtiendrez, s'agissant de ce pays dont les malheurs sont ici proverbiaux, et qu'on se fait une joie de prendre pour tête de Turc, quelques beaux échantillons, à la fois de fierté nationale et d'humour polonais.

C'est que, par quelque bout qu'on prenne les choses, on voit se lier ici, à une extraordinaire fierté d'être Polonais, une lucidité hautement corrosive. Mais toutes deux sans complaisance aucune. Et c'est sans complaisance non plus qu'on évoque, s'il y a lieu, les malheurs de la guerre. On n'est jamais, en aucun cas, ressasseur ou victimiste. Bref : le Polonais n'a jamais de « complexes ». Et par le fait : c'est sûrement le pays



« Noc Noworoczna » (« L'Eve de la nouvelle année »), de Jerzy Zitzman.

où l'on se pose le moins de faux problèmes, et il y a gros à parier que c'est celui où il y a le moins de déséquilibrés. « Mais c'est que notre vie est dure, vous répète-t-on. Pas le temps de se chatouiller... » n'en reste pas moins le temps de s'amuser, caractérisé, lui aussi, par cette fureur que le Polonais met à vivre.

La politique ? Les choses sont complexes mais nettes. D'autant que le Polonais se présente généralement à vous en déclinant, le plus simplement du monde, son identité idéologique : il se dit catholique, marxiste, réactionnaire, voire communiste... A moins qu'il ne soit un asocial décontracté comme tant d'autres, en marge du travail et de la société, ce qu'il vous déclarera tout uniment, sans y mettre, là non plus, de complaisance ou d'agressivité déplacée. Il faut dire que, aristocrate par nature, le Polonais sait vivre. Quant aux bien-pensants, de l'ancienne ou de la nouvelle espèce, ils ne sont pas représentés ici.

Quels problèmes cette situation pose-t-elle ? Guère que ne puisse résoudre, au moins provisoirement, une bonne tournée de vodka, aucun en tout cas que ne puisse surmonter la conscience exceptionnellement vivace d'être enraciné dans une communauté exceptionnellement vivace — de race, de langue, de culture. Le Polonais veut d'abord être Polonais. Qu'on le laisse libre de l'être, et, pour le reste, il s'en arrangera. Ainsi le régime. Il s'en arrange. Dans la mesure où celui-ci sut composer avec les aspirations libertaires du peuple, celui-ci, en retour, compose avec lui. Affaire de calcul. On a d'ailleurs assez vécu pour savoir, des idéologies, ce que vaut l'aune. Elles sont plus ou moins utilisables. C'est tout. D'où le pessimisme polonais, judicieuse hypothèse de travail.

Ainsi s'est créée là-bas une forme originale et fort dialectique de coexistence provocante, soutenue par un art savant de jongler avec les idéologies en présence, pour, tantôt, les mixer, tantôt les opposer — le tout pour la plus grande gloire du pays. C'est là un des derniers avatars de ce peuple, rompu depuis toujours à l'insurrection permanente, car, de même qu'il n'y eut jamais de Polonais sans cause ni de cause sans Polonais, il ne saurait y avoir en Pologne de rebelles sans causes, ni de causes sans rebelles.

Et le cinéma ? J'y étais, car c'est aussi de cette substance que sont faits les films que nous aimons — et ces courts-films que je vis à Cracovie.

Un mot d'abord sur la participation étrangère. France : de l'anodin, plus une chosette prétentieuse : *Les Temps morts*, de Topor et Laloux. Allemagne Ouest : l'habituel gauchisme névrotique et petit-bourgeois. U.S.A. : l'habituel psychopathisme newyorkais, plus une adorable bluette féminine et antiraciste : *I Wonder Why...* Italie : *Procession en Sicile*, suite d'effets sonores et « filmiques » réalisés par un anticlérical bilieux pour ridiculiser les Siciliens. Dit un critique polonais : « C'est provocation que de présenter ça ici, en pays catholique ». Angleterre : *One of Them Is Brett*, de Roger Graef, très bon document sur la rééducation des thalidomidés. U.R.S.S. : fadeur. Allemagne Est : propagande. Plus *Le Photographe de l'année zéro*, sobre et beau montage des premières photos du désert berlinois d'après la chute, et signé de ce Walter Heynowski que son *O.K.* rendit fameux à Oberhausen. Tchécoslovaquie : *Attention à la tête*, film coruscant et corrosif sur ces méthodes d'éducation catéchistiques et mécaniques qui font les têtes bien pleines. La Hongrie dominait avec un document sublime : *Divorce à Budapest*, de Marianne Szemes.

Côté Pologne, la rétrospective permit de voir ou revoir des choses remarquables, dont ces films vus l'an dernier à Oberhausen (Cahiers 165) : *Le Kapo, Quand les feuilles tombent, Le Gestapoman Schmidt* et le dyptique du bateau d'émigrants, mais s'il faut se limiter, je me bornerai à ce panorama de la production de l'année qui constituait le festival national.

Première constatation : le déchet est minime. Je veux dire que, même ce qui ne casse rien, est au moins juste, sobre, utile. Nulle part de complaisances techniques, esthétiques, idéologiques.

L'animation constitue l'une des deux voies royales du C.M. polonais, l'autre étant le document (comme il en va au Canada, dont il faut sur ce point rapprocher la Pologne qui, sur les autres points, se rapprocherait plutôt de l'Irlande). Ce goût pour l'animation va de pair avec le goût général pour la peinture (abstraite, en particulier), car ici reste lié ce qui ailleurs s'est scindé : l'art populaire et l'art moderne — généralement champ clos de l'élite. Or, cet art populaire est basé sur la gratuité des combinaisons non figuratives (ce qui était le cas de feu l'art celte — couleurs en moins. Et notons que des vestiges celtes sont actuellement inventoriés près de Cracovie, par, entre autres, l'un des Potucki — descendant de l'homme au *Manuscrit* — l'au-

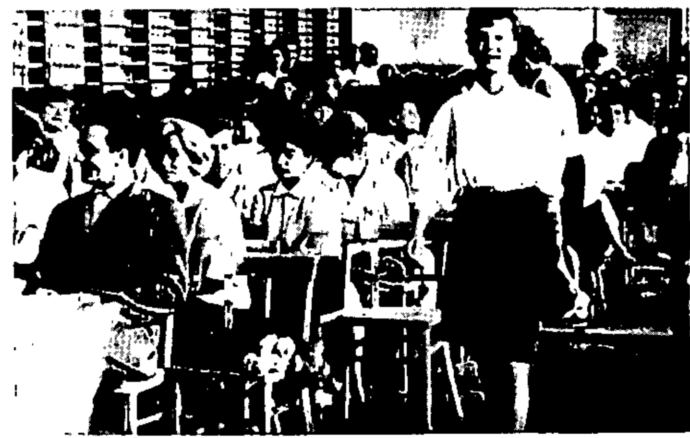
PETIT JOURNAL

tre descendant collaborant, lui, à l'organisation du festival — remarquable). Cet art, donc, trouve son prolongement naturel aujourd'hui d'une part dans un artisanat toujours florissant (images, icônes, bijoux, etc. — mais rien à voir avec les résurgences artificielles et snobistiques de type provençal), de l'autre dans la décoration (affiches, maquettes, etc.), la peinture abstraite, et l'animation. Outre cela : l'« industrial design », pointe avancée des arts appliqués, auquel les Polonais sont en train d'initier actuellement les Russes.

L'animation, ce fut ici : *Trois par trois*, de Stefan Janik, qui anime les abstractions colorées, directement issues de l'art populaire ; *Guzik (Boutons)*, de Emil Saski, ballet de boutons qui s'ensauvent, terrorisés à la pensée de se faire enfiler (beau et tordant) ; et, remarquable, *L'Etendard*, de Miroslaw Kijowicz, fable politico-abstraite. Hommage, pour le dessin, à *L'Oiseau voyageur*, de Alfred Ledwig, à *La Nuit du nouvel an*, de Jersy Zitzman, pour son scénario à tiroirs ; à *La Plage*, pour les trucs cohliens de Witold Gierzs, et à Daniel Szeschura, qui réussit à renouveler dans *Un, deux, trois*, le truc (polono-canadien d'origine, mais chez nous devenu bateau) de la photo animée.

Le film de fiction est un peu faiblard, d'autant que son domaine privilégié est l'histoire politico-guerrière, et que les Polonais ne peuvent (quand même) pas tout s'y permettre. Le film-type en est *Wozek (L'Attelage)*, de Ewa et Czeslaw Petelska (scy). Des déportés en déplacement se relayent pour tirer une charrette. Tous succombent. Sauf un : le Russe. Pourquoi diable ce laborieux mauvais théâtre réjouissait-il tant les Polonais ? On me prouva par A + B que je n'avais rien compris aux multiples private jokes anti-russes. *Na meline (The Hide Out)* est plus curieux : des résistants démasquent un mendiant-indicateur. Au moment de l'exécuter, on se demande si l'on n'aurait pas tout simplement affaire à un fou. Mais un partisan l'abat. C'est que (dit la notice sur le film) « la guerre l'a dégénéré». *La Fillette*, de Ewa et Czeslaw, est le meilleur. Un soldat russe découvre une Polonaise célibataire qui accouche. Un inéluctable engrenage le conduira, lors du baptême, à se déclarer père de l'enfant, qu'il est censé avoir fait lors d'un parachutage antérieur.

Les Polonais adorent aussi le montage de stocks-shots, bien qu'ils déplorent de n'y pouvoir montrer qu'un seul pan de leurs épreuves, et que le genre ne se prête pas tellement aux déploiements d'humour cynique. Orientés, donc, mais remarquables par la qualité des documents et l'art du conteur : *De Versailles à Westerplatte* (axé sur Dantzig) ; *A la veille de septembre* (1939) ; et *Vingt ans*



« Na Progu » (« Sur le seuil »), de Kazimierz Karabasz.

après (qui contient aussi des interviews cinéma-vérité).

Autre genre important (parfois dit mineur, ce qui n'est pas l'avis des profs en général, ni de Rohmer en particulier) : le film didactique. Ce sont ici des modèles de leçons de choses. On y apprend tout, et bien, y compris la marche, le vol, le sang, les tests, l'acier, etc. Avec *L'Enfant à l'hôpital*, on retrouve le C.V. : on voit les réactions des parents qui hésitent à confier leur enfant à un hôpital. On leur explique, documentaire à l'appui, qu'ils ont tort.

Lorsqu'il s'agit de peinture (*l'Espace dans la peinture, Interprétation...*), le film didactique s'efforce avant tout de montrer que toutes les formes de peinture sont liées, y compris celle dite abstraite, à celle dite figurative. Dans *Il n'y a pas de quoi le louer*, de Jadwiga Zukowska, on voit comment la peinture en action favorise l'épanouissement de l'enfant... qu'il n'y a pas lieu de louer pour ses œuvres, tous les enfants étant artistes. Didactique, mais entièrement fait en C.V. truqué : *Les Vaches sacrées*. Un acteur joue un camionneur ivrogne et on enregistre les réactions des passants — trop complaisantes en général car (fléau contre lequel le gouvernement essaie de lutter) la Pologne est ravagée par une forme très particulière de saoûlographie joyeuse et qui bénéficie d'un tel prestige que, suivant l'expression consacrée: « Les ivrognes sont aussi respectés chez nous qu'aux Indes les vaches sacrées ».

Le pur documentaire, assez rare, était surtout représenté par le diptyque de *La Calesèche* (belle naissance des bateaux) et par *Manœuvres*, qui décrit les exercices de paras russes et polonais, en mettant l'accent (précise bien la notice) sur le côté aventure pure de ce sport militaire. Le film fut très apprécié par les membres du « club des amis du soldat ».

Ajoutons aussi les documents-terre, films sur le pays (ainsi *Kurpie*), où l'accent est mis, autant sinon plus que sur les réalisations modernes, sur la permanence des traditions polonaises — auxquelles d'ailleurs sont faites un peu partout d'innombrables allusions, destinées suivant l'expression consacrée à « réchauffer les cœurs polonais ».

Et maintenant, les films-vérité. Ce sont tous, essentiellement, des constats, au moins sobres, justes, et sans interventionnisme déplacé, même s'ils se contentent d'être badins, comme c'est le cas de *La Vente aux enchères*. Dans *Moja Ulica (Ma rue)*, de Danuta Halladin, des enfants nous racontent la vie de leur rue. *Né en 44*, nous donne un gentil portrait par interviews de la jeunesse actuelle. *Matura (Baccalauréat)* de Boguslaw Rybczynski, est une remarquable transcription de réactions d'examinés pendant leur examen. Au stade suivant, *Na progu (Sur le seuil)*, ambitieux et réussi, nous montre des jeunes filles, fraîchement baccalaurées, qui nous font part de leurs aspirations professionnelles et sentimentales. Résultat : un remarquable portrait de la jeunesse (polonaise et tout court), avec son individualisme et son scepticisme. L'auteur, Kasimierz Karabasz, s'y confesse lui-même en filigrane, et introduit discrètement dans son film une démonstration et une critique des possibilités de son art et de sa méthode, bref, du C.V., disant pour conclure qu'il est sans doute impossible de transcrire la réalité dans toute sa complexité. *Le Mardi, jeudi, et samedi*, de Krystina Gryczelowska, explore une tout autre classe d'âge, qui décrit un club de retraités qui terminent leur vie en beauté en se réunissant pour jouer, manger ou danser. Mais le plus réussi (avec *Na progu*) est *Karriera*, de Helena Admiradzibi (encore une femme — qu'attendent-elles toutes pour passer au L.M. ?) qui décrit une classe à la fois d'âge et professionnelle, avec le défilé des candidates mannequins dans une grande maison de couture varsovienne.

La personnalité et l'originalité de ce vaillant festival se confirma lors du palmarès. On osa donner les trois premiers prix à trois films documents. Le 2ᵉ, à *One of Them Is Brett* (le meilleur étranger de l'Ouest) et le 3ᵉ à *Le mardi, jeudi et samedi* (le meilleur polonais en compétition). On avait même poussé la perversité jusqu'à décerner le 1ᵉʳ prix au film qui était le meilleur, pour tous pays et toutes catégories : *Divorce à Budapest*. Ce film unique (en ce sens aussi que nulle part ailleurs on n'en n'aurait permis la réalisation) décrit, de l'intérieur du tribunal, et après accord des intéressés, cinq cas de divorces, vus à travers les réactions des parties, témoins, assesseurs, juges. Chacun expose ou interprète les faits (alcoolisme, adultère, incompatibilités, enfants). Le juge essaie de se faire une opinion. Il décidera, immédiatement ou ultérieurement, s'il y a lieu d'accorder, ou de refuser le divorce (procédure qui me semble la plus humaine, rapide, et économique qui soit). Et si le film est admirable,

c'est par le choix, l'ampleur du sujet, l'émotion qui s'en dégage, mais en tant que tout cela est transmis par un (en fait une) cinéaste. L'auteur a magistralement compris et dominé son affaire. La caméra se braque toujours sur le personnage, l'expression, le geste qu'il fallait saisir, éliminant, avec un grand tact humain et technique, ce qu'il n'était pas utile de fixer (suite de mise en relief et en retrait, exactement de ce qu'il fallait, quand il le fallait, et aussi longtemps qu'il le fallait), donnant ainsi au spectateur absolument tous les éléments et rien que les éléments nécessaires pour comprendre. On a là un sommet du court métrage et du cinéma vérité.

Mais le film déclencha la mauvaise humeur des critiques non polonais pour qui les prix étaient aberrants, et *Divorce à Budapest* pas du cinéma, alors que *Procession en Sicile*, c'en était. Enfin on se sépara bien contents quand même, d'autant que certains, parmi les Polonais, vous donnaient rendez-vous à Paris.

Car s'ils ont en commun avec tous les ressortissants des pays d'au-delà, l'interdiction de venir en-deçà, ils n'en réussissent pas moins (avec plus ou moins de bonheur, suivant les époques) à tourner ou surmonter l'interdit. Résultat : lors même que le Polonais quitte son pays en jurant ses grands dieux qu'il n'y remettra plus les pieds, en général, il les y remet. S'il a réussi à quitter son pays, c'est que (suivant une autre expression consacrée), « En Pologne, rien n'est impossible ». S'il y revient, c'est pour la même raison. — M. D.

Bwana Toshi

Un film japonais se réduit le plus souvent pour nous à des composantes à la fois exotiques et immédiatement reconnaissables. Le cinéma nippon se divise donc, tout bêtement, en films à costume (du type *Yang-Kwei Fei* ou *Forteresse cachée*) et en films modernes (*La Rue de la Honte, Vivre, Tokyo Monogatari*...). Quoi de plus simple? *Bwana Toshi no Uta* (*La Chanson de Bwana Toshi*), de Susumu Hani ou, mieux, Hani Susumu, vient à point nommé pour sérieusement brouiller les cartes et mettre en péril nos plus chères certitudes.

Qu'on en juge par ce bref et partial résumé du scénario : un japonais pas très astucieux et passablement raciste (l'excellent Atsumi Kiyoshi) arrive, par une nuit sans lune, dans une région peu fréquentée du Tanganyika, très exactement chez ces Swahilis dont Hawks, cet éternel précurseur, nous a déjà laissé quelque peu entrevoir l'espièglerie et la sympathique nonchalance. Mais Toshi ne vient pas ici en vacances, ni par snobisme, ni pour chasser l'éléphant (il est d'ailleurs assez lâche, et peu enclin à la violence) : il apporte sur son Diesel les éléments d'un bungalow préfabriqué qu'il doit monter en pleine brousse, afin d'y loger de vénérables et savants compatriotes. Or, ces compatriotes, retenus ailleurs par d'autres nécessités, ne sont pas encore sur les lieux de leurs études et le malheureux Toshi devra faire face, seul et déprimé, à son rude travail. Il se met sans plus attendre en quête de main-d'œuvre indigène mais, handicapé par ses connaissances fragmentaires en langue swahili, il se retrouve lui-même très rapidement embauché comme gardien de vaches par un vieillard autoritaire peu sensible à l'architecture et à l'humour nippons. Après



Hani Susumu pendant le tournage de « Bwana Toshi ».

quelques malentendus cocasses qui ont pour seul effet d'ébranler la proverbiale et patiente politesse asiatique, Toshi se met enfin à l'ouvrage, secondé par quelques Swahilis rêveurs, indolents et particulièrement allergiques à toute forme de colonisation. Le film décrit dès lors le découragement et les efforts désespérés du Japonais pour mener à bien son absurde entreprise: au cours d'une scène d'ivresse mémorable, ce dernier se roule par terre, sous la lune, en hurlant : « Ils s'en moquent, ici, des Japonais! ». A bout de nerfs, il se laisse même emporter à frapper et à injurier un de ses hommes, geste lourd de conséquences qui lui dévoilera son racisme et son esprit étroit. Jugé par un tribunal indigène, et désormais plein de repentir, Toshi termine sa tâche ingrate dans la coopération pacifique et la reconnaissance de la dignité d'autrui.

Débutant en aimable comédie pour nous doublement exotique, *Bwana Toshi* s'achève donc en un hymne fervent à la gloire de l'amitié swahilo-nippone, après avoir intégré en cours de route divers éléments documentaires, ethnographiques, pédagogiques, burlesques ou dramatiques. Les couleurs, très belles, très laides ou très insignifiantes, un peu livrées au hasard semble-t-il, comme la démarche même du film, sont à mi-chemin entre celle d'*Hatari!* et le savant délavage des œuvres africaines de Rouch. Le dialogue est, dans la mesure où nous pouvons l'apprécier, irrésistible de naturel et de drôlerie. Si l'on ajoute qu'Hani, par ailleurs, affiche un mépris souverain de l'efficacité dramatique, on n'aura encore qu'une imparfaite idée de ce film surprenant dont la force première est de ne faire songer à rien de connu sinon, mais cela n'est point étrange, aux courts métrages du nippon de Paris, entendons Luc Moullet, lequel nous confiait récemment, dans le plus grand secret, le caractère éminemment japonais de son *Brigitte et Brigitte*.

Bwana Toshi, nous dit encore notre ami Yamada, a été un échec au Japon, ce qui n'a pas empêché Susumu d'entreprendre, vaillant comme son héros, un nouveau film... En Amérique du Sud, cette fois. Tous les espoirs, comme on dit, sont permis. — J.-A. F.

Les Oiseaux anglais

« Les Oiseaux anglais », d'André Techiné.

Ce titre stendhalien cache une bien agréable bluette de notre ami Téchiné : la méconnaissance la plus invraisemblable de tout ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, à un quelconque souci de *technique* prête à l'œuvre un charme passager mais certain, où brillent les plus ineffables prestiges d'une pensée adolescente. Ce serait peu. Là où l'esthète incompétent gribouille en lorgnant d'un œil vague vers les splendeurs purement gestuelles fulléro-astruciennes, Téchiné, lui, ne s'embarrasse d'aucun *a priori* thématique ou esthétique et c'est donc avec une grâce infinie que s'envolent les oiseaux du titre, en s'égosillant d'incantations yé-yés. Malheureusement, il n'y a pas d'oiseaux mais seulement une jeune fille au teint de rose (nous dit le commentaire : la photo idéquoise, donc hâtive, ne permettant pas de deviner le teint, ni même les visages, perdus dans la grisaille et la nuit tandis que résonnent les accords lancinants d'une jeunesse déjà perdue, évasive, inactuelle sous son éternelle patine de romantisme diaphanement exigu).

On aura compris que *Les Oiseaux anglais* est un film à voir sur l'heure, quitte à pleurer sans fin du bonheur tragique d'être adultes. — J.-A. F.

PETIT JOURNAL

Italie : films de demain

ENZO BATTAGLIA : *Idoli contre luce.* Avec Omar Sivori, Massimo Girotti, Valeria Ciangottini. En Italie très peu de films sur le football ont été tournés, et tous plus que médiocres. C'est cette fois un jeune cinéaste qui s'y risque : sorti du « centre expérimental du cinéma », auteur de *Gli arcangeli* (1963). Ce sera le film le moins cher de l'histoire du cinéma italien : 10 millions de lires. Le héros du film est Sivori, champion italo-argentin, as de la Juventus et engagé cette année par Naples.

PASQUALE FESTA CAMPANILE : *Un amico per mia moglie.* Scénario de Festa Campanile, L. Malerba, O. Alessi. Images : Roberto Gerardi. Musique : Armando Trovajoli. Avec Nino Manfredi, Catherine Spaak, Maria G. Buccella, Akim Tamiroff, Vittorio Caprioli. Production : Mario Cecchi Gori pour Fair Films. — Festa Campanile a déclaré vouloir faire une comédie américaine à l'italienne !

DAMIANO DAMIANI : *La strega in amore.* Avec Rossanna Schiaffino, Richard Johnson. Production : Alfredo Bini-Arco Film. Début du tournage : 10 février. — Ce film est tiré de « Aura », un long récit fantastique de Carlos Fuentes.

PIETRO GERMI : *Signore e signori.* Scénario de Vincenzoni, et Germi. Avec Virna Lisi, G. Moschini. — Après les éclatants succès commerciaux de *Divorce à l'italienne* et *Séduite et abandonnée,* Germi a fondé avec son scénariste Vincenzoni une société de production pour réaliser sa troisième comédie à l'italienne — qui cependant aura le Nord pour décor...

CARLO LIZZANI : *Svegliati e uccidi.* Scénario de Lizzani et U. Pirro. Images : Armando Nannuzzi. En couleur. Production : C. Lizzani-J. Fryd pour Castoro-Sanson-Cipra. Début du tournage : 12 novembre à Paris, Amsterdam, Zurich, Munich, Milan. — Le film retrace la carrière du célèbre bandit Luciano Lutring, arrêté il y a plusieurs mois à Paris. Lizzani a depuis toujours l'ambition de faire un cinéma d'action polémique, de portée sociale. Espérons cependant qu'il fera cette fois-ci un peu mieux que dans *Il Gobbo.*

FRANCO PROSPERI : *Tecnica di un omicidio.* Technicolor, techniscope. Avec Robert Webber, Jeanne Valérie, Franco Nero. Production : Felice Testa pour Cinegai. — On ne sait pas grand-chose de ce Prosperi (à ne pas confondre avec Giorgio, scénariste de talent) si ce n'est qu'il a été assistant, puis a écrit le scénario de son premier film, un « thriller » qui raconte la préparation et l'exécution du crime d'un tueur à gages. Cinq semaines d'extérieurs à New York et Paris, intérieurs à Cinecittà. Après les « horror films », les westerns à l'italienne, l'heure semble avoir sonné du cinéma de gangsters.

BRUNELLO RONDI : *Più tardi Claire... più tardi.* Scénario de Rondi, Mangione, Petrilli. Avec Gary Merrill, Rossella Falk, Adriana Asti, Georges Rivière. Production : Biancanero Films. — Le titre est à la Aldrich. En fait, c'est l'histoire d'une enquête à rebours sur un crime — crime étouffé par l'hypocrisie, la mesquinerie d'une solide et respectable famille de la riche bourgeoisie des années 20. Après *Una vita violenta* et *Il demonio,* c'est, pour l'ancien collaborateur de Fellini, une nouvelle chance de s'affirmer.

FLORESTANO VANCINI : *Le stagioni del nostro amore.* Scénario de Vancini, Elio Bartolini. Images : Dario Di Palma. Avec Enrico Mario Salerno, Gian Maria Volonte, Gastone Moschin, Jacqueline Sassard. Production : Gu.Va. Une tentative de coopération entre auteurs et acteurs pour produire un film important en dehors du système. La maison de production est dirigée par Vancini et Mario Galo, jeune réalisateur de courts métrages. On dit qu'avec *Signore e signori* de Pietro Germi, ce film représentera le cinéma italien à Cannes.

GIOVANNI VENTO : *Il nero.* Scénario de Michele Prisco. Images : Ajace Parolini. Avec Joy Nowsu, Régina Bianchi, Andrea Cecchi. Production : Uno Film. Début du tournage : 23 novembre à Naples. — Une Naples qui n'est ni celle de De Sica ni celle de De Filippo, mais celle des banques et des gratte-ciel, des centres résidentiels et de l'Université, entrevue déjà dans *Le Mani sulla città,* de Rosi dont Vento, qui débute dans le long métrage, fut l'assistant. — M. Mi.

Rencontre avec Rouben Mamoulian

Il y a quatre ans, il envoya promener Elizabeth Taylor, *Cleopâtre* et la 20th Century Fox et, aujourd'hui, dans une villa opulente de style pompéien à Beverly Hills, il traduit « Hamlet » d'anglais en anglais en attendant de transcrire « Carmen » à l'écran ou de faire un western selon saint Augustin.

« Ça serait un *Carmen* plutôt fidèle à Prosper Mérimée qu'à Bizet », dit-il dans un français défaillant d'émigré russe d'une autre ère. Quant à « Hamlet », c'est, en fait, une traduction en anglais moderne. « Quand vous lisez « Hamlet » en français, en russe ou en n'importe quelle autre langue, vous comprenez chaque mot, n'est-ce pas ? La traduction française de Gide est merveilleuse d'ailleurs, et celle en russe de Boris Pasternak encore meilleure ; mais, paradoxalement, un Anglais ou un Américain ne peut pas lire la pièce sans consulter un dictionnaire tellement l'anglais a changé depuis trois siècles. »

Quand Mamoulian eut compris cette ironie, il se mit résolument à traduire. C'était en 1957, et il croit qu'il lui faut encore trois ans. « J'ai remplacé deux mille mots sans changer une ïambe de Shakespeare » dit-il, « il y en a encore mille. »

Chemin faisant, Mamoulian a pénétré la pièce de Shakespeare comme peu de metteurs en scène et son désir le plus ardent est évidemment de faire un nouveau *Hamlet* à l'écran. La pierre d'achoppement de la plupart des représentations à la scène ou à l'écran est que le rôle-titre est toujours joué par des hommes de quarante ans. « Cette pièce est un drame de l'adolescence. Gide l'avait bien compris. La tradition veut que le rôle soit tenu par un acteur au faîte de sa carrière, ce qui est faux. Donnez le rôle à un garçon de vingt ans et tous les passages obscurs comme la psychologie même de Hamlet s'éclaircissent. »

Né à Tiflis deux ans avant le siècle, Mamoulian avait deux héros d'enfance : Napoléon et Buffalo Bill. De l'engouement pour l'empereur il ne reste plus qu'un presse-papiers en bronze de la main de Bonaparte et une lettre autographe sous cadre, mais de « l'éclaireur » de l'Ouest américain qui finit sa vie au cirque, Mamoulian a gardé un respect et un amour démesurés pour le western signifiant et signifié.

« Le cow-boy était le dernier croisé de l'Occident », enchaîne-t-il. « Au lieu d'une croix il brandissait un revolver, mais le résultat était le même. Il était convaincu qu'il était juste et que Dieu était de son côté.

« Le western est la seule création de l'Amérique qui ait pénétré tous les pays du monde. J'aimerais faire un western poétique avec un dialogue en vers. »

Formé dans le théâtre naturaliste de l'avant-garde du début du siècle (il suivait quelques cours de Stanislavski dans le Moscou de la fin du régime tsariste), Mamoulian abandonna la mise en scène et le jeu stanislavskiens très tôt, pour la stylisation poussée du spectacle théâtral. Stylisation, rythme et dessin, répète-t-il, sont les piliers de toute représentation artistique. « Un arbre au lieu d'une forêt, une colonne au lieu d'un temple. Stylisation et rythme, que ce soit rythme de pensées ou d'émotions. Il n'y a que cela. »

Sa direction d'acteurs est fondée sur la règle qu'il n'y en a pas. « Vous avez affaire à des êtres humains, n'est-ce pas. Vous n'êtes pas un sculpteur travaillant dans du bois. Il faut faire sentir aux acteurs que ce qu'ils font leur appartient. Il faut les inspirer. Il y a des acteurs avec qui on peut raisonner et d'autres — et des plus grands — où les rapports sont mystérieux. Garbo était comme cela, un violon de Stradivarius. C'était le toucher qui comptait. Puis, le jeu est différent à la scène et à l'écran. Sur la scène un acteur doit soutenir une performance pendant deux ou trois heures devant un public chaque soir différent tandis qu'au cinéma le symbole du public devient le metteur en scène. S'il ne sait pas exciter ses acteurs autant que le public excite les comédiens sur la scène, il n'est pas bon. » — A. M.

Ce petit journal a été rédigé par Adriano Aprà, Jean-Claude Biette, Stig Björkman, Michel Delahaye, Herbert Feinstein, Jean-André Fieschi, Axel Madsen et Morando Morandini. Dessins de Folon.

Notes sur l'œuvre de Manuel de Oliveira

DOURO, FAINA FLUVIAL (1931)

Premier film de Manuel de Oliveira. Ce qui frappe d'emblée dans ce documentaire sur le fleuve portugais, c'est un étonnant sens des formes. Oliveira, âgé de vingt-deux ans, expérimente le cinéma. On trouve donc les défauts d'un cinéaste qui se cherche, mais la naïveté ici charrie le moins bon et le meilleur : le montage parfois rapide rend gratuite la succession des formes et conduit à un cinéma qui s'emballe et tourne à vide; mais on y voit déjà les constantes de formes et de liaisons propres à Oliveira : juxtaposition contrastée des formes fixes créées par l'homme (machines, ponts, bateaux) et des formes vivantes (oiseaux, éléments liquides, foules). La façon d'émouvoir à l'intérieur d'une action est encore artificielle : la succession heurtée de plans dépourvus en eux-mêmes de tout sens dramatique, mais contenant chacun une idée de mouvement, fait croire à une émotion généralisée : locomotives, vaches, gens pressés, travailleurs semblent ainsi concernés par la chute d'un enfant. Peu importe: après ce départ brillant et un peu esthète, les films suivants prennent leur élan et sont d'une grande simplicité. Les scènes de la vie portuaire, prises sur le vif, la caméra à la main, font songer aux compositions griffithiennes : ainsi du jeune homme qui pince le mollet d'une fille agenouillée ou des marchés aux poissons. Cette fréquente alternance de l'infini et des objets, de l'éternité et des accidents, ce « tremblement du temps » qui lie chaque chose à l'autre, font d'Oliveira, pour reprendre la distinction de Cocteau, un poète-cinéaste.

ANIKI BOBO (1942)

Le film le plus connu d'Oliveira, mais aussi le moins bon. Histoire d'enfants à Porto : l'un d'eux, timide, vole une poupée dans une mercerie, à l'intention d'une fillette qu'il aime, pour évincer son rival, sûr de lui. Le mercier pardonne le larcin, fait cadeau de la poupée et tout rentre dans un ordre bien peu troublé. Le défaut principal du film est de montrer des enfants jamais à leurs jeux, mais ayant des adultes une relative continuité dans les visées, dans les actes. Il y avait une sorte de pari à gagner. On ne peut pas dire qu'il soit perdu, car il y a une constante inspiration qui rend émouvants ces courses d'enfants, ces jugements rendus, ces jalousies de gosses, cette tempête — curieusement hitchcockienne — sous un petit crâne, mais rapidement l'esprit du dessin animé prend le pas sur le documentaire où Bazin relevait l'empreinte néo-réaliste, et l'autorité ou la maladresse sans nuances des gestes de ces écoliers buissonniers réduisent Porto et la vie portuaire au rôle bien accessoire de toile de fond.



Aniki-Bobo

O PINTOR E A CIDADE (1956)

Dans ce court métrage, l'aquarelliste Antonio Cruz marche à travers Porto et peint les rues, le port, et les activités qui y trouvent place. Parmi toutes les inventions qui constituent ce film, signalons comme une des plus belles un champ contre champ en un seul plan : le peintre, tandis qu'on entend un bruit régulier de moteur, devant sa toile le blanche hésite puis révèle par deux traits de pinceau la présence d'un bateau. Ce qu'on prend au début pour de l'indifférence chez le cinéaste qui filme les modèles du peintre, se révèle peu à peu la contemplation émue de ces gens qui se hâtent sous l'œil mort et les gestes figés des statues, et le sentiment de tranquillité qui semblait ôter quelque poids à cet univers fait place à une inquiétude sans crispation que *A Caça* développera et modulera avec plus de génie.

O PAO (1959)

Troisième court métrage, a pour sujet le travail de l'homme dans le cycle du blé : fécondation, naissance, récolte, transport du grain, mouture industrielle, panification moderne, distribution et consommation du pain, retour du blé à la terre. La moindre chose pour Oliveira est animée : une vieille image pieuse sur laquelle on entend la prière rituelle de consécration du pain ; et les sacs de grain ainsi que les petits pains encore en pâte ont une fermeté de chair potelée et une fragilité de parcours tout à fait humaines. Film ramuzien où la même lumière qui baigne travaux manuels et travaux machinaux repousse toute critique : la noblesse des premiers et la nécessité des seconds d'emblée s'imposent.

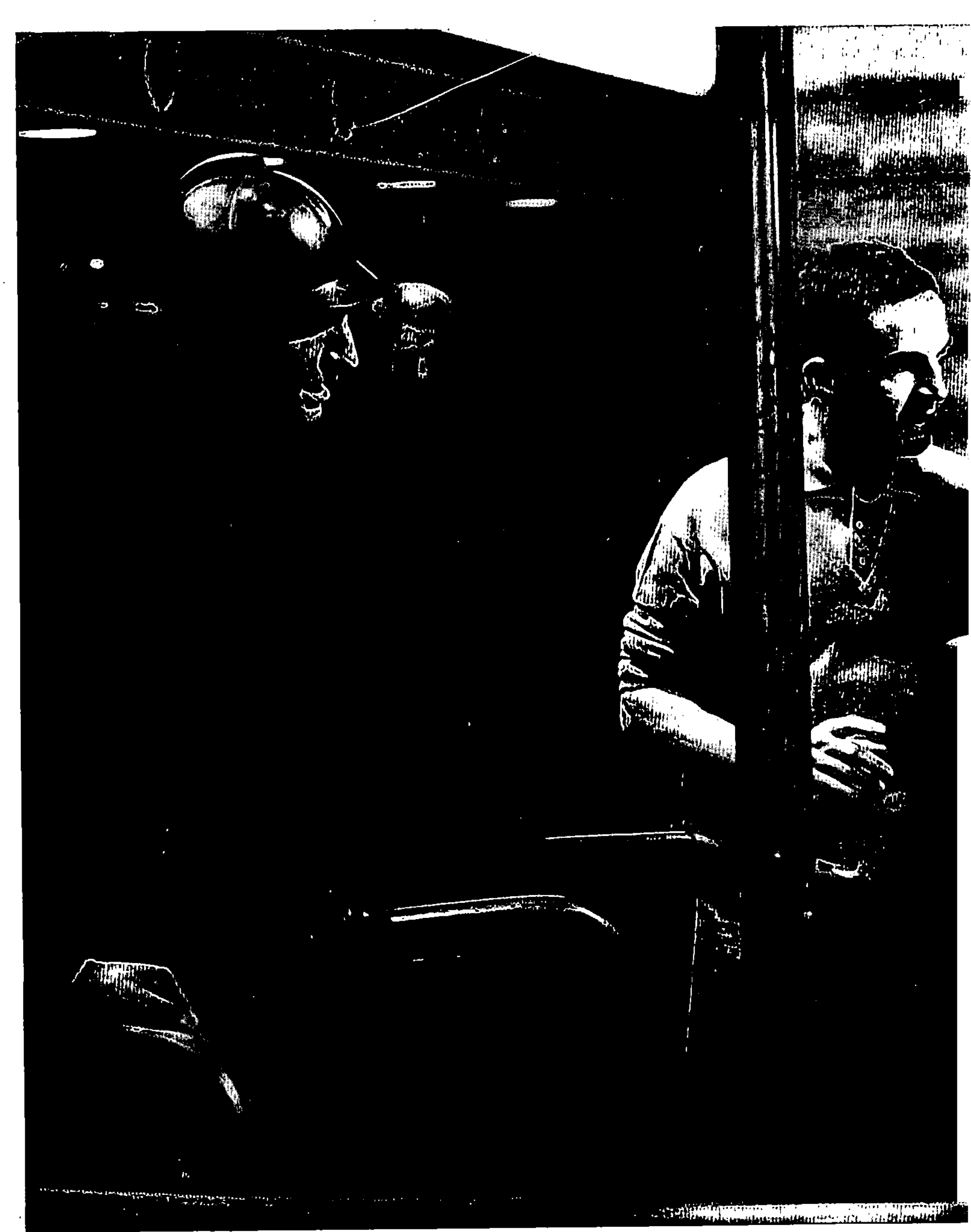
ACTO DA PRIMAVERA (1962)

Passion du Christ jouée par des villageois portugais qui en vivent les personnages avec tant de ferveur que l'expression de leurs sentiments et leurs émotions sont constamment bridées par la concentration. Les seules traces sensibles subsistent dans la progression vers le chant de leurs paroles, qui contraste avec une fermeture toute bressonienne du visage. Ainsi les pleurs de la Vierge qui apprend l'arrestation du Christ ont-ils le même effet de douleur calme que ceux de la Jeanne de *Procès*. Mais tout cela existe avant qu'Oliveira n'intervienne. Le parti pris de multiplier les plans rapprochés opère une fusion d'étoffes monochromes, de visages, de chevelures, de fragments de ciel et de végétaux, qui assure une continuité musicale où l'harmonie habille le chant. Car il s'agit moins de gestes et d'éclats brusques que d'une soumission générale à un cérémonial dont la forme discipline le dialogue, conduit au chant. La fidélité d'Oliveira est, malgré la recomposition totale de la Passion, semblable à celle de Rouch devant ses Africains. Et *Acto da Primavera, Maîtres Fous* chrétien, exige du public soit communion totale soit distance de païen.

On oublie, quoi qu'il en soit, que cette Passion est une représentation. La couronne d'épines, les clous, la lance dans le flanc du Christ et quelques gouttes de sang ont au milieu de la simplicité paysanne de ce « Jeu de Printemps » une force telle que les plans d'Hiroshima, des guerres, des camps, des fusées, qui suivent la mise au tombeau y prennent soudain moins couleur de surenchère croissante que de morne répétition d'un même crime à quoi Oliveira assigne pour fin la Résurrection, au troisième jour, sous forme très irréelle d'un arbre en fleurs lentement cerné par l'objectif.

A CAÇA (1964)

Le soin artisanal avec lequel Oliveira — scénariste, metteur en scène, photographe et monteur — capte les mille facettes d'une réalité limitée dans le temps — la chasse sans fusil de deux garçons désœuvrés durant guère plus de vingt minutes — et dans l'espace — un village, une voie ferrée, un chemin, quelques ares de marais — multiplié par la ferveur et l'humilité du récit, fait d'*A Caça* d'abord un objet parfait, fermé sur l'anecdote, où priment art de conter et intuition des gestes et dialogues essentiels, puis, le génie poétique opérant, une brève métaphore dont chaque phase appelle tous les sens imaginables, parmi lesquels figure sans priorité celui du fait décrit : ainsi le chasseur qui vise les deux jeunes railleurs, ou ceux-ci tombant en arrêt devant une blanche Vénus ou encore l'appel au secours de Roberto, la dispute des paysans portant secours à l'enlisé, font-ils dérailler la tragédie contingente dans les zones infinies du rêve où terreur et tendresse ne se distinguent plus mais composent un monde exact, précis, logique, sans repères pour le jugement, et, proche en cela aussi de *La Forêt interdite*, immédiatement sensible. J.-C. B.



LA SCENE DU MAT : ANTON DIFFRING, FRANÇOIS TRUFFAUT, OSCAR WERNER



Journal de Fahrenheit 451

par François Truffaut

Lundi 10 *janvier*
Le tournage de « Fahrenheit 451 » devait commencer aujourd'hui mais il est reporté. Le médecin des assurances a examiné Julie Christie et l'a trouvée trop fatiguée par son tournage de neuf mois du « Docteur Jivago ». Elle devrait également se faire arracher une dent de sagesse avant de commencer à travailler. Les principaux décors du film sont construits, à Pinewood, et il me semble que Universal perdrait pas mal d'argent en abandonnant ce film. C'est ce que je me dis pour me rassurer. On parle de commencer lundi prochain, si tout va bien avec Julie Christie. Oscar Werner est reparti pour Berlin et Paris afin de se doubler lui-même en allemand et en français dans « L'Espion qui vient du froid ».
De mon côté, je suis coupable de ne pas encore avoir trouvé l'acteur qui jouera le rôle du Capitaine, le supérieur hiérarchique de Montag (Oscar Werner).

Mardi 11 *janvier*
Projection de « L'Espion qui vient du froid ». C'est un film sans instinct et sans intuition. Il y a plusieurs bons comédiens là-dedans, dont deux peuvent jouer le rôle du Capitaine. Nous allons joindre demain le meilleur des deux : Cyril Cusack qui est Irlandais.
« Fahrenheit 451 » est tiré d'un roman de Ray Bradbury que j'ai lu à la fin de 1960 et dont j'ai acheté les droits au milieu de 1962. Pourquoi m'a-t-il fallu attendre trois ans et demi avant de le tourner ? Simplement pour des raisons d'argent. Dans l'euphorie de « Jules et Jim », je m'étais lancé dans un projet financièrement trop vaste pour moi. De sérieux producteurs français ont étudié l'affaire et l'ont jugée trop risquée. Je dois ajouter que l'adaptation que nous avons écrite, Jean-Louis Richard et moi, n'a jamais suscité beaucoup d'enthousiasme sauf auprès de trois ou quatre copains. Ensuite, ce fut le tour des mai-

sons américaines et là encore, réponse négative. Je me souviens par exemple, qu'il y a trois ans le bureau de New York des Artistes Associés avait à choisir entre deux projets français : « L'Homme de Rio » et « Fahrenheit ». Il faudrait être de mauvaise foi pour dire qu'ils n'ont pas fait un bon choix avec le film de Philippe qui leur a fait gagner une fortune.

Cette fois, si le film doit se tourner, ce sera grâce à l'appui d'Oscar Werner et de Julie Christie qui sont devenus de grandes vedettes au cours de ces derniers mois. Par coïncidence, ils reçoivent en ce moment une dégelée de récompenses, de Prix et des promesses d'Oscar. En juin 1963, un producteur newyorkais, Lewis Allen, a racheté les droits de « Fahrenheit » en s'engageant à ne le tourner qu'avec moi. Dès ce moment le projet est devenu de langue anglaise mais, cependant, il a encore fallu deux ans pour en réunir le financement. Il s'est trouvé que la compagnie Music Corporation of America (M.C.A.) a ouvert à Londres des bureaux destinés à produire des films indépendants dont Universal assurera la distribution.

« Fahrenheit » est la première de ces productions indépendantes, la seconde étant « La Comtesse de Hong-Kong », que Charlie Chaplin commencera dans deux semaines, également à Pinewood, et la troisième un film interprété et dirigé par Albert Finney plus tard, mi 66.

Mercredi 12 *janvier*

Jean-Luc est arrivé aujourd'hui et il pensait me trouver en plein tournage. Je l'ai emmené visiter les décors, visionner quelques essais couleurs et nous sommes allés voir « Scarlet Empress » au British Film Institute. J'ai eu la chance de voir là-haut huit films de Josef von Sternberg depuis un mois et celui-ci, « L'Impératrice Rouge », est peut-être le meilleur, le plus fou, le mieux joué. Comme d'autres Sternberg, il fait penser à Stroheim et Ophuls mais, bourré d'humour, également à Lubitsch, ce pauvre Ernst que Lotte Eisner malmène si injustement dans son « Ecran Démoniaque », excellent livre par ailleurs, que je ferai peut-être brûler avec tant d'autres dans « Fahrenheit ».

Mercredi soir

J'apprends que Universal décide de se passer de la bénédiction des assurances et que le tournage commence demain jeudi et non lundi prochain.

Jean-Luc rentre à Paris et le trac commence à m'envahir, avec des bourdonnements d'oreilles, etc. Rien n'est exagéré dans « 8 1/2 », pas même la fin où le metteur en scène est traîné de force au travail. Ce film, « 8 1/2 », est le film des metteurs en scène, notre film, et nous devons tous de la reconnaissance à celui qui l'a fait.

Après avoir vu « 8 1/2 » ma complice Helen Scott qui va m'assister tout au long de « Fahrenheit 451 » m'a dit : « Je ne croyais pas que c'était si difficile de faire un film. Réellement quel travail ! »

Ma deuxième complice, que j'ai introduite dans la place, est Suzanne Schiffman qui est ma script-girl depuis « Le Pianiste » et celle de Jean-Luc. Nous l'avons connue il y a dix-huit ans aux séances de la Cinémathèque, avenue de Messine. En hommage à Bunuel, je la surnomme Suzanna la Perverse. Toujours dans les surnoms, Oscar Werner que nous n'appelions pendant « Jules et Jim » qu'Oscar Werther, devient cette fois Lord Jules et sa partenaire évidemment Mademoiselle Julie.

On a besoin de ces petits jeux quand on tourne un film, comme de sacrifier à quelques superstitions. Par exemple, j'ai vendu ma voiture avant de quitter Paris pour me sentir un homme libre, un piéton de l'espace, et hier je me suis presque fait raser la tête pour ne pas avoir à me faire couper les cheveux avant la fin du film.

Voilà. Demain « Fahrenheit 451 », futur film anglais entièrement tourné à Pinewood et ses environs et non à Brasilia, Stockholm, Toronto, Chicago, et Meudon, toutes villes envisagées, visitées, pressenties, photographiées et repérées.

Jeudi 13 *janvier*

Nous avons commencé ce matin, sans Oscar ni Julie, des scènes qui ne seront vues que sur les différents écrans de télévision du film. Un dialogue absurde entre deux types à la faveur d'un jeu télévisé auquel Linda (la femme de Montag) est invitée à participer en répondant de son appartement à des questions sans intérêt. L'un des types ayant des lunettes, je lui ai fait écarquiller les yeux dans l'objectif jusqu'à ce qu'il ressemble un peu à Chabrol.

La deuxième saynète était une démonstration de judo entre un homme et une femme et la troisième un exercice de maquillage qui sera vu par Linda sur une petite télévision portative à côté de son lit.

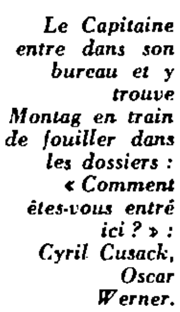
Il est nécessaire de donner à ces projections de télévision le maximum de réalité. Par trucage on va donc leur surimpressionner un lignage et diverses perturbations. Ces scènes seront projetées par transparence dans les décors et les acteurs pourront évoluer devant les postes. On pourra également faire des déplacements d'appareils, etc.

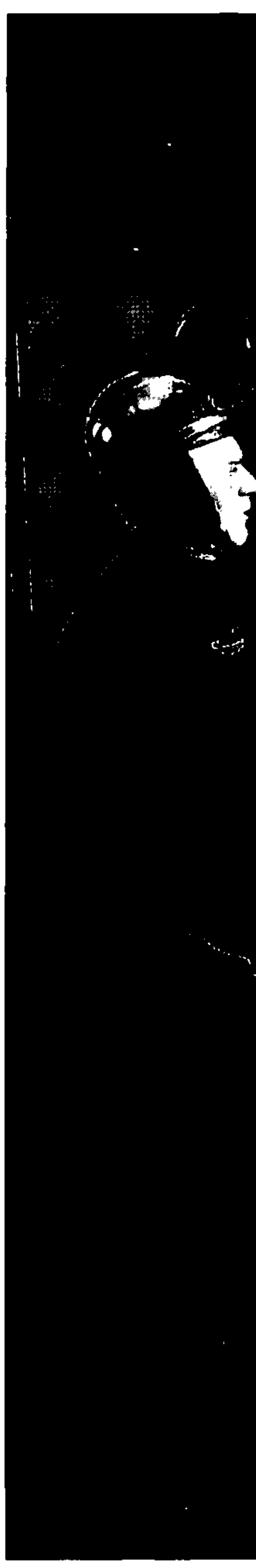
Vendredi 14 *janvier*

Nous continuons les scènes de télévision. On ne verra qu'une même speakerine à travers tout le film mais comme elle change de décor, de robe et de coiffure ce sera comme si...

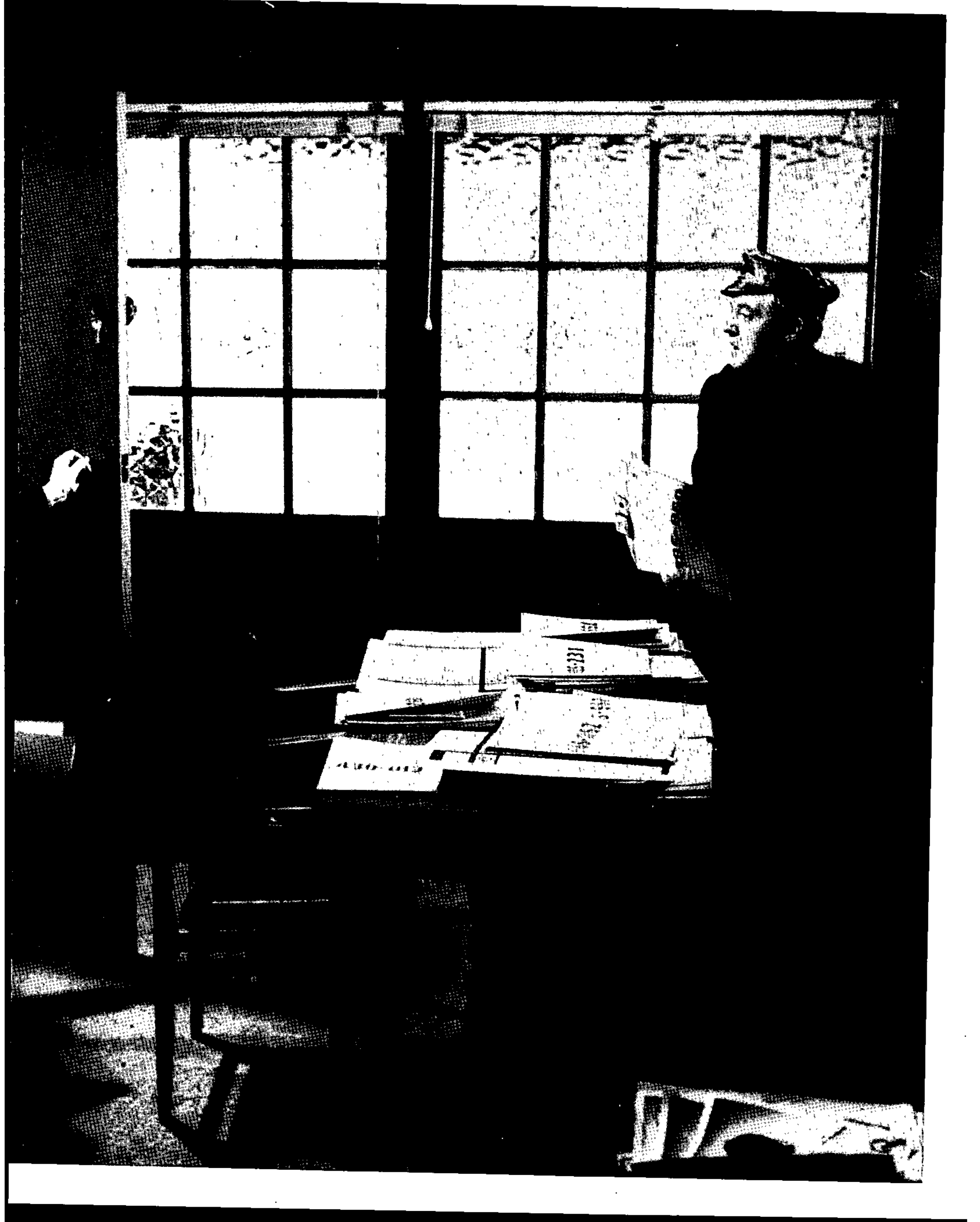
En fait, le film se prête assez bien à ce truc : donner plusieurs rôles aux mêmes comédiens, à commencer par Julie Christie qui jouera les deux principaux rôles féminins : Linda l'épouse et l'autre.

Bonne journée de travail intensif avec cette speakerine très douée, Gillian Lewis. Je n'ai fait qu'une prise de chacune de ses huit scènes. La pellicule couleur coûte cher et, par ailleurs, je veux essayer de faire le montage du film en cours de tournage, donc il me





Le Capitaine entre dans son bureau et y trouve Montag en train de fouiller dans les dossiers : « Comment êtes-vous entré ici ? » : Cyril Cusack, Oscar Werner.



faut le moins possible de matériel à manipuler.
Dans un coin du studio, dehors, entre deux blocs, nous tournons une scène de rue sans rue. Il aurait fallu en construire une qui eût servi quatre ou cinq fois dans le film. Deux pompiers (en casquette au lieu de casque) arrêtent un garçon dans la rue et lui coupent les cheveux. Le commentaire de télévision explique que les coiffeurs avaient reçu des instructions pour couper les cheveux plus courts mais que des petits malins ont imaginé de se couper les cheveux entre copains pour échapper à la loi.
C'est un fait divers soviétique que j'ai lu dans un journal. « Fahrenheit 451 » ne sera pas un film de propagande mais seulement un film sur les livres.
Le 2 mai 1964, Mme Soermarni, membre du gouvernement indonésien, a foutu le feu dans une rue de Djakarta à des livres qui ne lui plaisaient pas non plus qu'au président Soekarno.
« Fahrenheit 451 » est l'histoire archi-simple d'une société dans laquelle il est interdit de lire et d'avoir des livres. Les pompiers — qui autrefois éteignaient les incendies — sont chargés de confisquer les livres et de les brûler sur place. L'un d'eux, Montag, sur le point d'être promu au grade supérieur, influencé par sa rencontre avec une jeune questionneuse (Clarisse), commence à lire des livres et à y trouver du plaisir. Sa propre femme (Linda) le dénonce par peur et Montag est amené à incendier littéralement son Capitaine. Ensuite il s'enfuit et il vous suffira d'acheter un ticket à l'entrée des bons cinémas pour savoir où.
Quand j'allais à l'école et que nous parlions le lundi des films que nous avions vus, les deux questions qui revenaient toujours étaient :
a) Est-ce qu'il y a de la bagarre ?
b) Est-ce qu'il y a des filles à poil ?
En ce qui concerne « Fahrenheit 451 », je réponds oui à la première question et non à la seconde mais sans en tirer aucune fierté spéciale.
En fait, ce film, comme tous ceux tirés d'un bon livre, appartient pour moitié à son auteur, Ray Bradbury. C'est lui qui a inventé ces incendies de livres que je vais avoir tant de plaisir à filmer et pour lesquels j'ai voulu la couleur. Une vieille dame qui se laisse brûler avec ses livres plutôt que de s'en séparer, le héros qui « grille » son Capitaine, voilà des choses que j'aime voir à l'écran et que j'aime à filmer mais que mon imagination trop liée au réel ne pourrait concevoir. Après David Goodis et Henri-Pierre Roché, Ray Bradbury vient à mon secours et m'offre les situations fortes dont j'ai besoin pour échapper au documentaire.

Samedi 15 *janvier*

Repos. On ne travaille pas le samedi dans les studios anglais. Cela me permet de réviser le script avec Helen et de préparer le dur labeur de la semaine prochaine avec Suzanna.
Cyril Cusack a accepté de jouer le Capitaine. C'est un acteur qui peut surprendre. Je suis convaincu qu'il peut donner beaucoup. Sera-t-il assez menaçant ?
Avec Oscar et Suzanna, nous allons voir au British Film Institute « La Femme et le Pantin » et les extraits de « I Claudius » intégrés dans une émission de la B.B.C. Très bonne soirée.

Dimanche 16 *janvier*

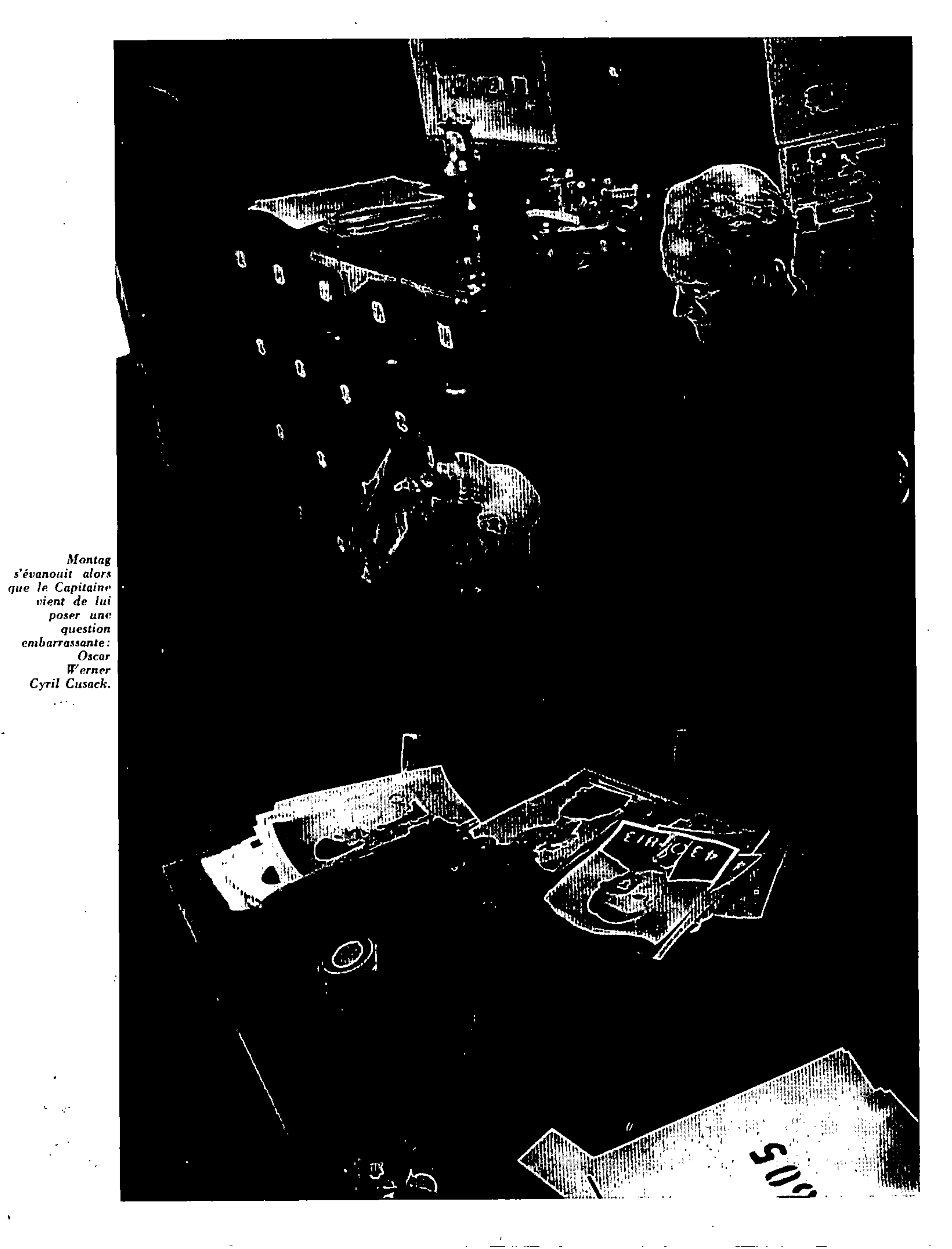
Avec Suzanna nous filons à Pinewood regarder les décors de la semaine prochaine. La caserne de pompiers est très réussie. J'ai des craintes pour l'appartement de Montag.
Un film de science-fiction rend tout le monde créatif, et parfois à contresens. Quelqu'un me dira facilement : « Pour montrer que la vie de ces gens-là est triste je vous ai fait un truc (décor ou robe ou accessoire) très triste. »
Tous ces pièges sont aggravés par ma tendance « On verra ça au dernier moment ». Je calcule que dans ce film, nous aurons un pépin par unité, c'est-à-dire un pépin par jour, un pépin par décor, un pépin par scène, bref un vrai festival de pépins !
Il y a trois ans, « Fahrenheit 451 » se présentait comme un film de science-fiction, futuriste, nourri de trouvailles et de gadgets, etc.
Depuis il y a eu James Bond, Courrèges, le Pop Art et aussi Godard tiens pardi, aussi je prends la tangente un peu comme j'avais fait « Jules et Jim » en film d'époque pour échapper au danger : Jim coureur automobile, Jules photographe de mode et Catherine cover-girl !
Evidemment, ce serait un peu abusif de faire de « Fahrenheit 451 » un film d'époque et pourtant je m'achemine un peu vers cette direction. Je reprends les téléphones à cornet de Griffith, les robes de Carole Lombard et de Debbie Reynolds, la voiture de pompiers de Monsieur Deeds. Je cherche à faire de l'anti-gadget et, à un certain moment, Linda offre à Montag un superbe rasoir à main (coupe-choux) et jette au panier le vieux Philips à piles.
Bref, je travaille à rebours, un peu comme s'il s'agissait de tourner « James Bond au Moyen Age ».

Lundi 17 *janvier*

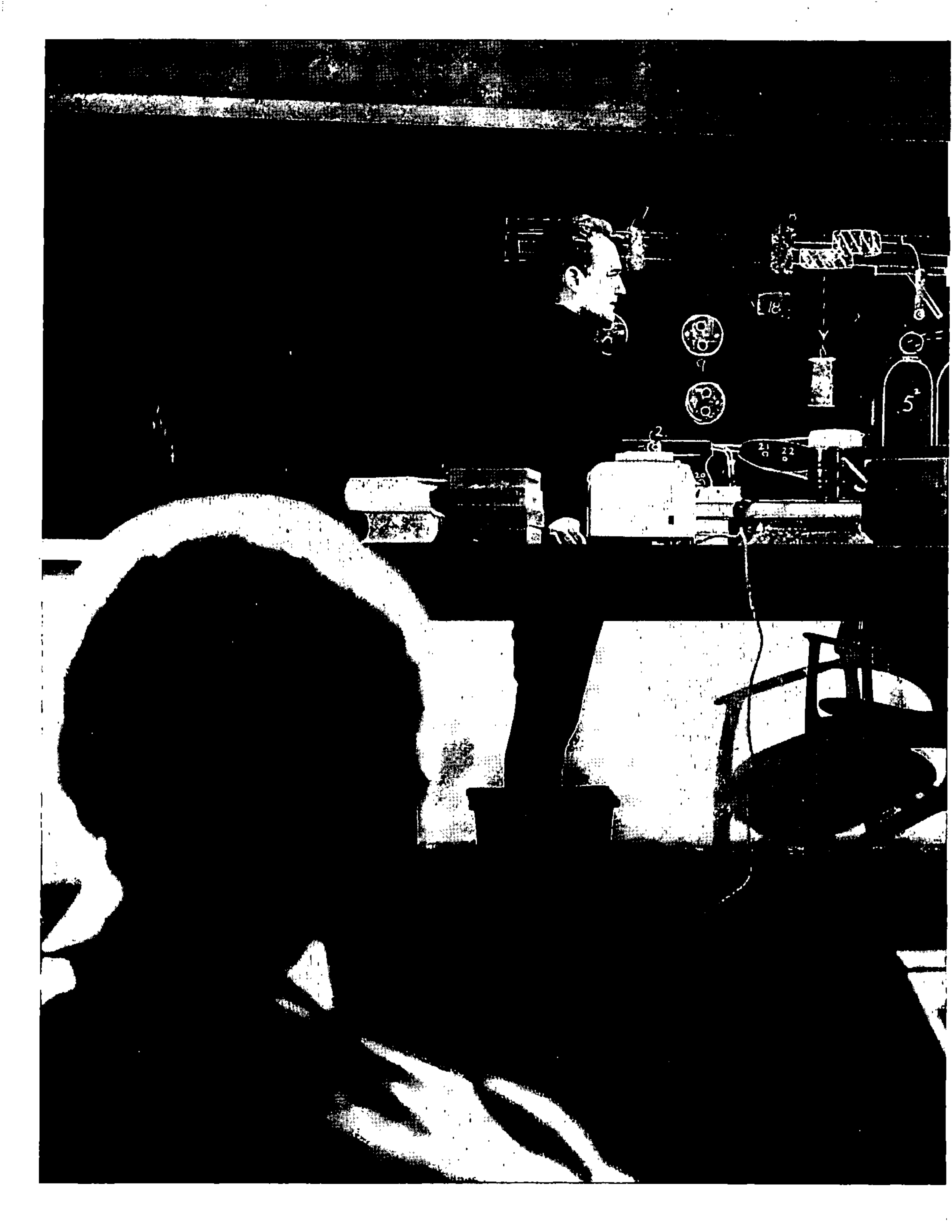
Aujourd'hui nous avons réellement commencé le film. Le premier plan a été très long à régler car je voulais combiner deux décors pour profiter des jolies portes automatiques qu'a construites Sid Caine.
Montag, sur le visage de qui se reflète la lumière rouge des appels d'alerte, passe de la salle de récréation des pompiers à la salle de classe où il doit faire un cours sur « Comment trouver les livres cachés ? »
A cause d'un lance-flamme détraqué, nous avons perdu beaucoup de temps et je sentais que le trac d'Oscar Werner ne le quitterait qu'après le premier plan.
En vitesse nous avons réglé un autre plan dans la salle d'attente du Capitaine où deux élèves parlent à voix basse à l'écart de Montag.
Le lance-flamme réparé, nous sommes revenus dans la classe mais nous n'avons tourné que la moitié de la scène. Un des élèves-pompiers a appuyé par erreur sur la gâchette du lance-flamme et il a reçu du pétrole dans les yeux. Sur le plateau il y a des gardiens du studio qui veillent à ce qu'on ne foute pas le feu à Pinewood. Que va-t-il se passer quand la vieille dame brûlera avec ses livres sur le plateau E ?

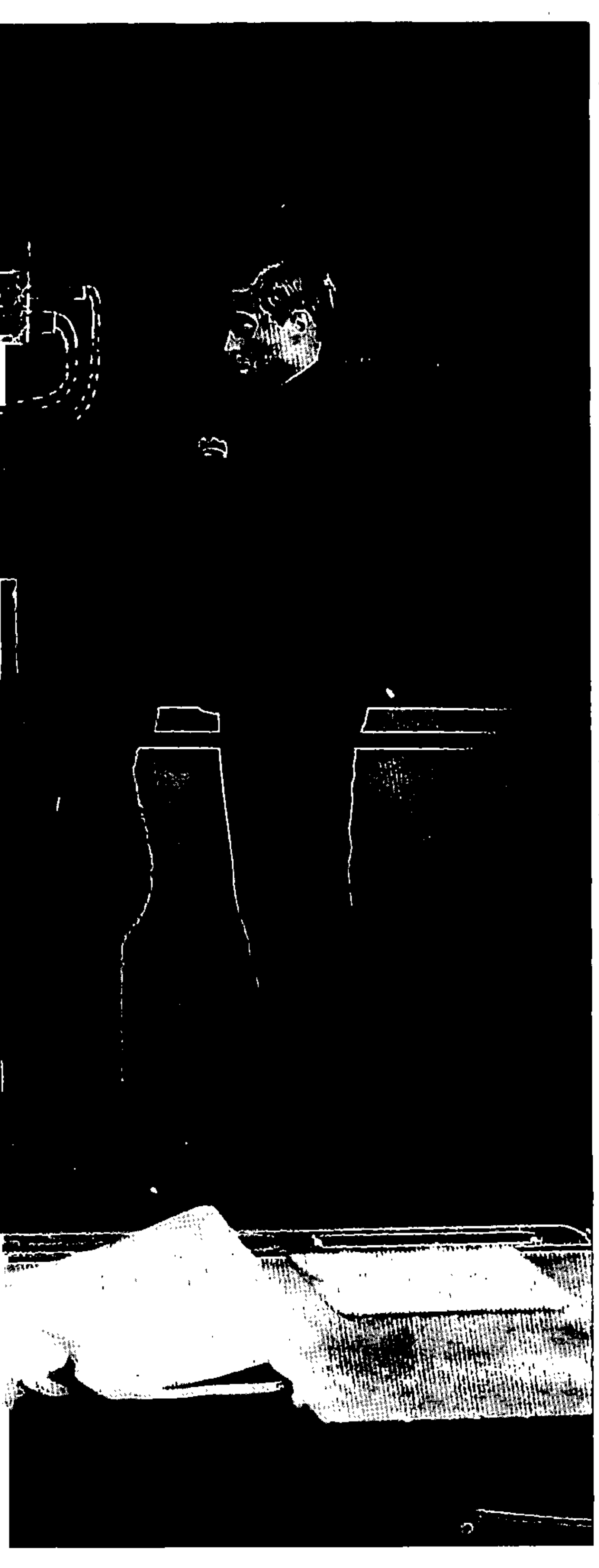
Mardi 18 *janvier*

C'est la première journée dont je sois content. Nous avons terminé la scène de classe, la démonstration de Montag avec des livres factices, en bois, à propos des cachettes possibles. Nous montrons un livre roulé dans une bouteille thermos et même deux livres éjectés d'un grill-toast.
Ensuite dans le couloir du Capitaine, grâce au joli décor de Sid Caine, improvisation. Montag regarde par une petite fenêtre vitrée et il voit en biais les fenêtres du bureau du Capitaine en verre cathédrale très épais. A travers la vitre on devine que le Capitaine est en train de tabasser les deux élèves convoqués dans son bureau. Cyril Cusack a fait tout ce jeu mimé avec beaucoup d'ardeur et de joie. Il sera certainement un partenaire digne d'Oscar Werner. Evidemment l'improvisation augmente notre retard à présent d'une journée complète ! Les rushes d'hier étaient bons. La salle de classe était réussie et aussi l'effet de lance-flamme. La couleur, je ne m'en contrefous par réellement mais je ne m'en occupe guère. Mon idéal serait d'approcher « Johnny Guitare », le chef-d'œuvre du Trucolor. Malheureusement nous avons le privilège d'être chez Technicolor dont les intérêts sont liés à Universal... J'ai toute confiance en mon opérateur Nick Roeg à qui j'ai demandé le contraire de ce qu'il a fait pour « Nothing But the Best » de Clive Donner, suave et pastel. J'ai aimé de lui la photo hâtive mais violente du « Masque de la Mort Rouge » de Roger Corman et il fera ici une image sombre et dure avec des vrais noirs. L'équipe caméra est excellente et je m'entends très bien avec Nick et son cameraman Alex qui me demande en français après chaque prise : « Ça te plaît, Monsieur ? »
Le film de Chaplin a commencé, sans retard, sur un autre plateau. Il paraît que les comédiens sont intimidés car Chaplin joue tous les rôles avant, pour leur montrer. Il y a quelques jours, j'ai demandé à Geraldine Chaplin si son père avait le trac avant de commencer. Réponse : oui, un trac effrayant. Bien.
Avant d'attaquer les scènes qui se dérouleront autour du mât dans la caserne, j'ai demandé une projection de « Charlot Pompier » en 16 m/m dans une copie que nous a fait prêter Richard Roud. Comme je m'y attendais, on y trouve, cinquante ans avant nous, le coup de la montée du mât à l'envers qui est égale-



Montag s'évanouit alors que le Capitaine vient de lui poser une question embarrassante: Oscar Werner Cyril Cusack.


18
9
2
5²



La « class-room » où Montag fait l'instructeur : Cyril Cusack, Oscar Werner.

ment dans le livre de Bradbury. Evidemment, dans « Fahrenheit 451 », il y aura un os dans le fromage à propos de ce mât. Montag, lorsqu'il aura, pour la première fois, lu un livre en cachette, ne pourra plus y monter et il devra emprunter l'escalier en spirale, éveillant ainsi la méfiance de ses collègues.
Dans le scénario français de « Fahrenheit 451 » nous avions dans le dialogue un merveilleux lapsus. Clarisse parle à Montag des hommes qui ont décidé d'apprendre chacun un livre par cœur et elle conclut en disant : « Ce sont des hommes-livres. » Alors Montag qui a mal compris, dit : « Des hommes libres ? » et Clarisse : « Non, pas des hommes libres, des hommes-livres. » Mon désespoir était, le film se tournant en anglais, qu'il me fallait renoncer à ce jeu de mots intraduisible. Un jeune poète, David Rudkin, qui collabore avec Helen aux dialogues additionnels — l'un faisant la chasse aux américanismes et l'autre aux anglicismes — m'a comblé de bonheur en transposant ce calembour qui fonctionne à présent avec « Good people » et « Book people ».
Les champions de la mort du petit lapin de « La Règle du jeu » sont battus par une dame anglaise dont on parle aujourd'hui dans les journaux. Elle a vu 330 fois « Sound of Music », le film de Robert Wise dans les six derniers mois. Deux fois chaque jour et une fois le dimanche, dans le même cinéma. La quarantième fois, le directeur du cinéma l'a questionnée et ensuite l'a fait rentrer à l'œil chaque jour. Scène par scène, elle a recopié chez elle tout le dialogue en prévision du jour où le film quittera l'affiche à Glasgow où se passe cette histoire vraie.
Je suis crevé, à demain.

Mercredi 19 *janvier*

J'ai refusé à deux écrivains l'autorisation d'écrire un livre sur le tournage. En voyant ce journal de bord ils penseront peut-être qu'il est la cause de mon refus. Ce n'est pas le cas. En fait, comme chaque fois que je travaille d'après un roman, je me sens une certaine responsabilité vis-à-vis de l'auteur.
Réussi ou non, fidèle ou non, le film « Fahrenheit 451 » ne doit favoriser que la vente du roman dont il est tiré. Un livre sur le tournage créerait une confusion avec l'œuvre de Bradbury. De mon point de vue l'idéal serait de rééditer le roman en l'illustrant de photos du film.
Je suis en train de tourner un film britannique. J'ai essayé le plus possible d'échapper aux caractéristiques nationales que les Anglais ne peuvent pas remarquer ; j'ai demandé : « Surtout pas de briques rouges », mais j'ai eu des briques jaunes. J'ai essayé de choisir des comédiens qui aient l'air américain, c'est-à-dire avec des visages symétriques et des traits réguliers. Malgré cela, par moment, la Grande-Bretagne s'immisce dans le film avec tel acteur de petit rôle que je n'ai pas choisi moi-même ou qui remplace au dernier mo-

ment celui, empêché, que j'avais choisi. A cause de la similitude du thème, certaines scènes de « Fahrenheit 451 » ressemblent à « Damned » qui n'est pas, de Losey, le film que je préfère. Maintenant je peux dire que le tournage anglais est plein de bonnes surprises. Pinewood est un vrai studio confortable et magnifiquement équipé. Il est vrai que les règles syndicales sont très strictes puisque Nick Roeg par exemple, si nous tournons à deux caméras, n'a pas le droit de faire le cadreur pour l'un des deux appareils. En revanche, d'une heure à l'autre, je peux demander une ou deux caméras supplémentaires et elles arrivent avec des cadreurs et des pointeurs recrutés sur place, disponibles en permanence ou employés sur un autre film, je ne sais pas.
Il faut quarante-cinq minutes pour se rendre à Pinewood mais c'est un trajet très régulier puisque, un matin sur deux, nous passons sous un pont de chemin de fer au moment précis où deux trains blancs se croisent.
Si j'écrivais l'anglais, je mettrais ce trajet à profit pour établir le dialogue définitif du film. Quarante-cinq minutes est le temps idéal pour écrire les dialogues d'une journée de travail à condition d'avoir bien en tête le déroulement de l'histoire.

Jeudi 20 *janvier*

Depuis longtemps, je rêvais de filmer un homme qui s'évanouit parce qu'il est embêté. J'avais failli le faire avec Desailly dans une scène à Reims de « La Peau douce » mais j'avais renoncé, craignant que les spectateurs ne se disent : « Ah bon, c'est un malade ! » Ce désir remonte certainement à une soirée du T.N.P., il y a quinze ans, Gérard Philipe dans « Le Prince de Hombourg », somnambule. Plus tard, j'ai lu quelque part que Kleist mis en présence d'une femme qui lui plaisait beaucoup s'était évanoui. Donc, j'ai fait s'évanouir Oscar aujourd'hui. Vers la fin de l'histoire, Montag veut abandonner son métier de pompier et donner sa démission. Toutefois il se rend une dernière fois à la caserne dans l'espoir d'y trouver des renseignements sur Clarisse et son oncle qui ont été arrêtés la nuit précédente. Il pénètre en fraude dans le bureau du Capitaine, fouille et se laisse surprendre. Une première fois il arrive à ne pas répondre à la question du Capitaine : « Comment êtes-vous entré ici ? » mais à la fin de la scène, quand le Capitaine réattaque brusquement : « Au fait, vous ne m'avez toujours pas dit comment vous êtes entré dans cette pièce... », Montag s'écroule sur le plancher.
Nous avons tourné toute cette scène d'un coup, à trois caméras ; c'était très agréable.

Vendredi 21 *janvier*

Les films dans lesquels les personnages mentent sont plus difficiles à filmer que ceux dans lesquels ils disent la vérité. En tout cas une scène de mensonge demande deux fois plus de plans qu'une scène normale.
Voici un exemple imaginaire. Une bonne fille pure et franche dit à sa mère : « Maman je vais me marier. » La mère douce et aimante répond : « Oh chérie, comme je suis heureuse pour toi ! » Cette scène, il n'y a aucune raison au monde pour ne pas la filmer en un seul plan avec les deux femmes dans le cadre. Maintenant, s'il s'agit d'une petite garce qui va épouser l'homme dont sa mère est amoureuse ou encore d'une brave fille genre Blanche Neige dont la mère est de l'espèce « vilaine reine » : il faut découper cela en cinq ou six plans de manière à donner au public des informations que ne doivent pas recevoir les personnages du film. Autrement dit, il y a deux situations à filmer au lieu d'une. L'exemple serait plus frappant avec une scène à trois personnages. L'œuvre d'Hitchcock en est pleine. C'est lui le plus fort.
Je savais que « Fahrenheit 451 » présentait des inconvénients, comme tout film. En l'occurrence, des personnages ni très réels ni très puissants, et cela à cause du caractère exceptionnel de la situation. C'est le principal danger des œuvres de science-fiction que tout y est sacrifié au postulat. C'est à moi de lutter contre cela en essayant d'organiser de la vie sur l'écran.
Un inconvénient grave auquel je n'avais absolument pas pensé est l'aspect militaire du film. Tous ces pompiers casqués, bottés, corrects et beaux garçons, lancent leur texte avec application. Leur raideur militaire m'emmerde énormément.
De même que je m'étais aperçu en tournant « Le Pianiste » que les gangsters étaient des gens pour moi infilmables, je me rends compte à présent que je dois, à l'avenir, éviter également tous les gens en uniforme. J'ai passé une bonne semaine dans cette charmante caserne de pompiers mais je suis impatient de commencer les scènes avec Julie Christie. Tristesse sans fin des films sans femmes. Pendant le tournage des « Mistons », Gérard Blain me disait quelquefois : « Et maintenant tu ne voudrais pas faire un zoom sur mon sexe ? »
Depuis quelques jours je sentais qu'il manquait quelque chose dans le scénario de « Fahrenheit 451 », une idée pouvant s'exprimer visuellement par des détails différents que l'on placerait ici et là. Je me suis décidé pour le narcissisme. En vitesse, j'ai fait exécuter une tête du Capitaine en plâtre, posée à côté de son bureau. Au cours de son dialogue il dit à Montag : « Vous me ferez penser à vous donner un médaillon avec mon portrait... » Plus tard dans le film il dira la même phrase à un pompier qui lui répondra : « C'est déjà fait, Capitaine. »
Dans les séquences de métro suspendu, je montrerai un voyageur qui se caresse la joue avec son poignet comme une petite fille qui s'endort, un autre embrassera son reflet sur la vitre. Linda, dans sa cuisine, se caressera la poitrine, bref, il n'y a que l'embarras du choix avec cette idée qui peut réellement travailler à travers le film.
Les avocats hollywoodiens d'Universal voudraient qu'on ne brûlât pas de livres de Faulkner, de Sartre, de Genêt, de Proust, de Salinger, d'Audiberti, etc. « Tenez-vous en aux livres qui sont dans le domaine public » disent-ils, par crainte de procès éventuels. Ce serait absurde. J'ai consulté un avocat londonien qui affirme : « Aucun problème. Vous avez le droit de citer tous les titres et les auteurs que vous voulez. » Il y aura autant de citations dans « Fahrenheit 451 » que dans les onze films de Jean-Luc réunis.

Samedi 22 *janvier*

Inutile de se lever à 6 heures aujourd'hui, ni demain. Ces deux jours pleins de repos hebdomadaire sont les bienvenus car le travail est plus dur ici qu'à Paris, en tout cas pour un sale étranger (pléonasme) tel que moi.
A ce propos, je n'ai rien à dire de péjoratif contre les Anglais dont j'ai traîné, journaliste, le cinéma national dans la boue si souvent. Je n'ai jamais été entouré d'une équipe aussi dévouée, montrant une telle gentillesse et si désireuse de me faire plaisir, qu'ici, à Pinewood. Tout le monde veut aider le « Gouverneur français » à s'en sortir le mieux possible.

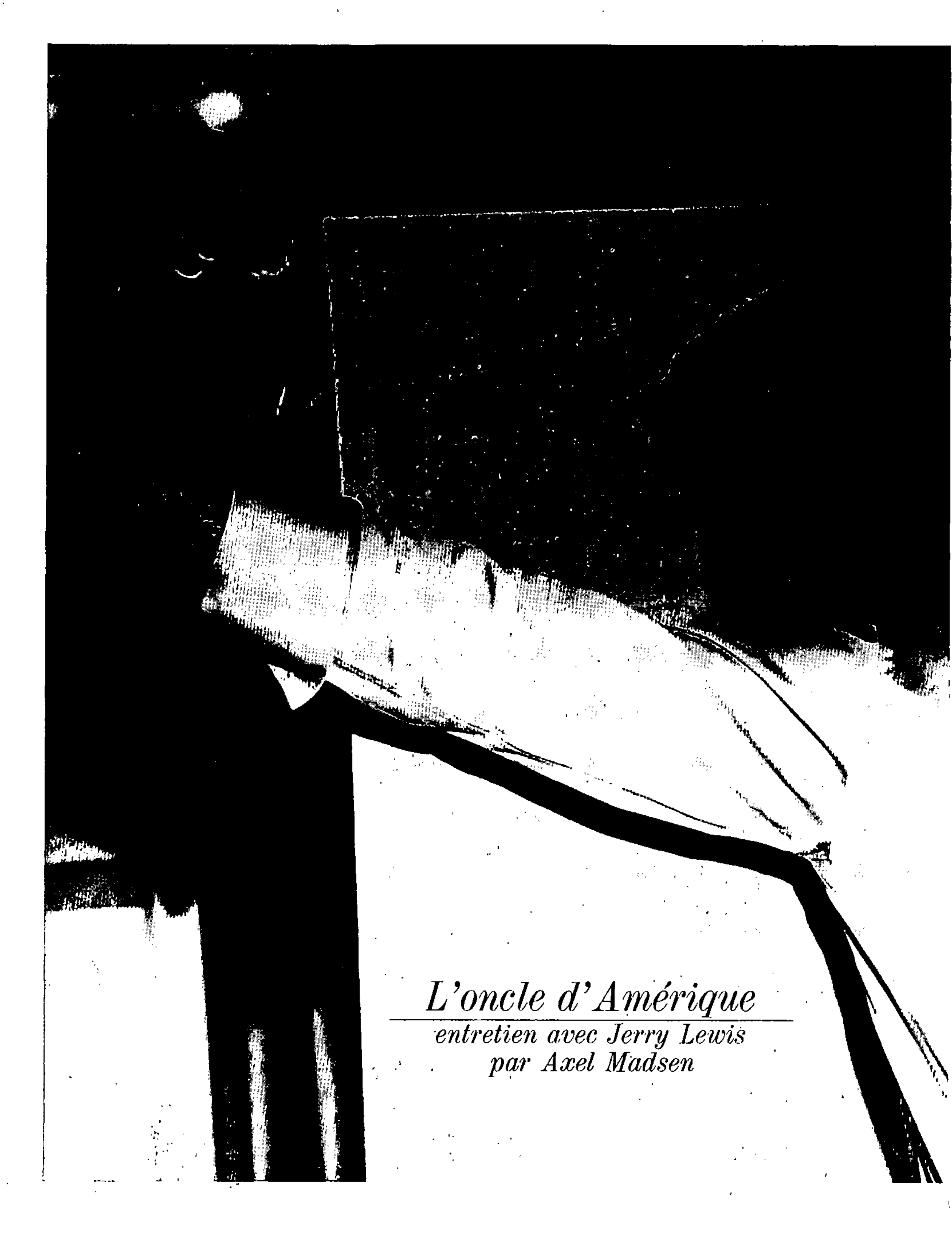
Dimanche 23 *janvier*

A partir de demain, trois jours et demi chez la vieille dame qui se fait brûler avec ses livres. Rez-de-chaussée, balustrade au premier et grenier. Pétrole, vitres cassées, portes enfoncées, livres jetés à terre, aspergés et brûlés par la femme elle-même qui refuse de sortir de la maison et s'écroule en feu au milieu de ses livres.
Ensuite nous entrerons pour deux semaines dans l'appartement Montag et Linda. C'est là, dans ce décor groupant toutes les scènes conjugales du film, que j'espère regagner les deux actuels jours de retard.
Un scénario est quelque chose de positif, la promesse d'une œuvre, presque comme un roman. Dès le premier jour de tournage un film devient une chose à sauver comme un navire en détresse. Il ne s'agit pas de tenir la barre mais de la redresser, sinon on s'achemine vers le navet. A cause du temps qui passe trop vite par rapport à la pensée on peut également comparer le tournage au trajet d'un train emballé qui brûle les stations au point que l'on n'a même plus le temps de lire le nom des gares traversées.
On fait du métrage, on fait du minutage, on « abat des numéros ». De ce travail nerveux il ne peut sortir en aucun cas un chef-d'œuvre — qui exige d'abord le contrôle de tous les éléments — mais dans le meilleur cas quelque chose de vivant. La suite au prochain numéro.

François TRUFFAUT.

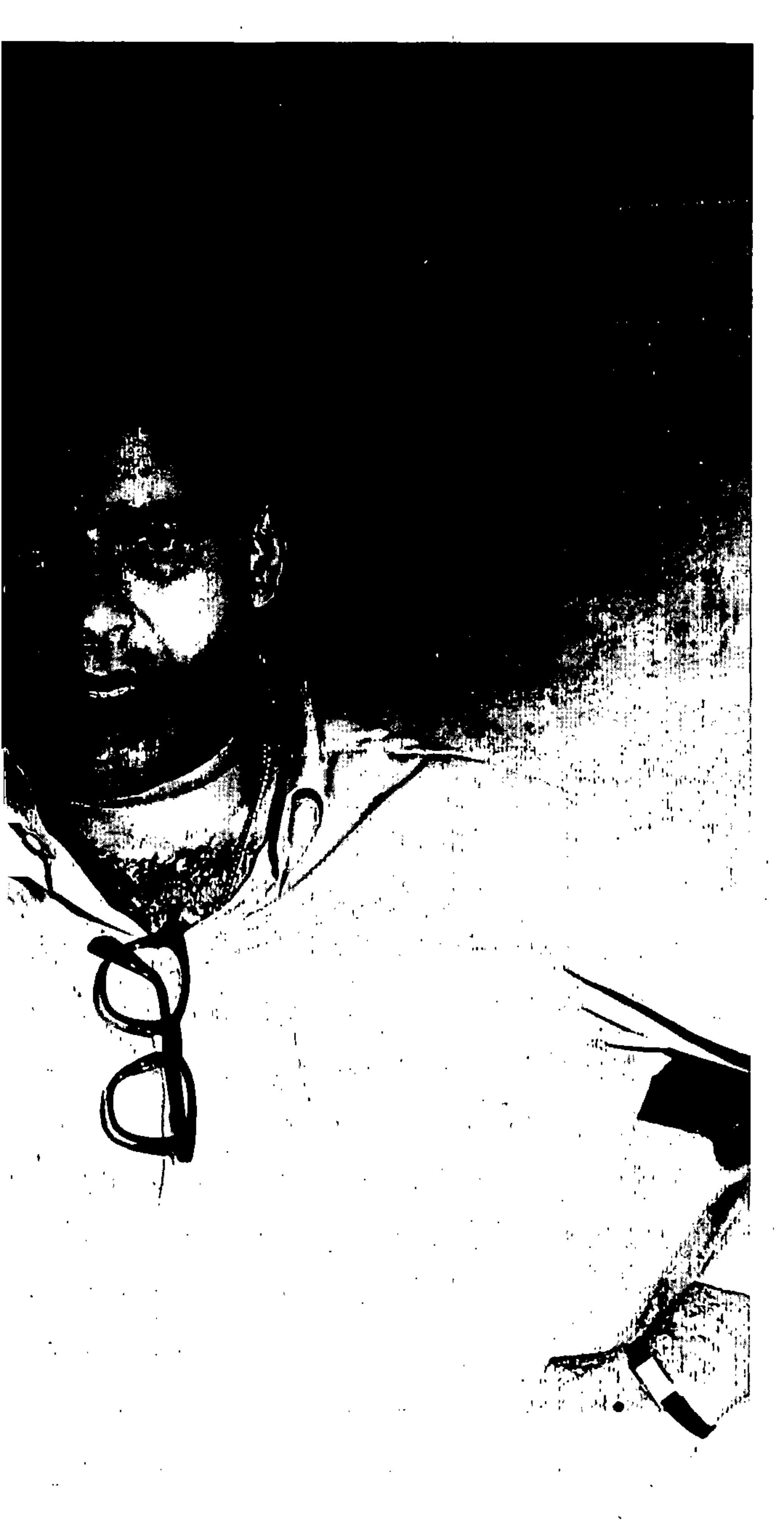


LES DEUX SPEAKERS DE LA TELE, DONT CELUI A LUNETTES, AU REGARD CHABROLIEN.



L'oncle d'Amérique

entretien avec Jerry Lewis
par Axel Madsen



C'est *un* visage de Jerry Lewis que nous présenta voilà plus d'un an la conversation qu'il eut à Los Angeles avec Herbert Feinstein. Comment les fanatiques que nous sommes de *The Nutty Professor* et du dédoublement qu'il propose auraient-ils pu s'en contenter ? En conséquence, depuis cette époque, notre collaborateur Axel Madsen n'eut de cesse de provoquer l'instant où Lewis voudrait bien, à la faveur de l'entretien, tomber le masque ou, ce qui reviendrait au même : en arborer un autre. Maints impondérables ont différé cette rencontre. Mais, coup sur coup, à Hollywood, pendant le tournage de *Three On a Couch*, Jerry Lewis réussit, non sans mal on l'imagine, à obtenir quelques questions de notre envoyé spécial permanent : il profita aussitôt de l'occasion pour l'interviewer et s'en faire un ami. Grâce à quoi, plus que jamais, le cinéaste et les *Cahiers* ont partie liée. Et si Lewis répugna encore à expliquer une œuvre qui, de fait, s'en passe fort bien, il fait preuve de la lucidité peu commune dont nous l'avons toujours soupçonné.

Cahiers Votre premier film, *The Bellboy*, ne témoignait-il pas d'un désir de retrouver l'esprit du muet, du *slapstick* ?

Jerry Lewis On ne peut y échapper. Mais ce n'est pas tout à fait volontaire. C'est-à-dire que je ne me suis pas dit brusquement : « Ramenons les tartes ! » Non. Si vous êtes un clown, ce que vous pouvez faire de mieux, c'est de tomber sur le cul. Je veux dire : littéralement. Je ne parle pas de la courbe décrite par ma carrière.

Cahiers Peut-on dire que *The Bellboy* était un film expérimental ?

Lewis Oui. Mais il ne l'aurait jamais été, que dis-je, il n'aurait jamais été *du tout* si je n'avais pas rencontré lorsque je le préparais une telle opposition, de tels obstacles. Si tout le monde avait donné son adhésion à cette entreprise, je l'aurais probablement abandonnée. Au contraire, on lui résistait. Alors, je me suis bien amusé. Je me suis amusé à leur montrer qu'ils étaient des cons.

Cahiers Une des situations constamment présentes dans vos films n'est-elle pas celle du personnage exclu de la société ?

Lewis Bien sûr. Seulement, le problème est que l'on puisse parler de société alors que précisément tout le monde en est exclu. Aussi le personnage auquel vous faites allusion est-il chacun de nous. Chaque individu est isolé. Tout au moins chaque personne *simple*. Evidemment, des types comme Benjamin Fairless, Bernard Barouch (grands industriels américains), U Thant, le sénateur Dirksen n'entrent pas dans une telle « catégorie », si j'ose dire ! Mais la plupart des mortels savent bien, eux, que la société n'a pas le temps de s'occuper d'eux. La situation fondamentale de toute comédie est donc celle de ce personnage face à ces difficultés. Difficultés dont il est bien sûr d'une certaine manière l'instigateur. Car il n'est pour nous de difficulté dont nous ne soyons, au moins en partie, responsables. Source véritable de ses malheurs, le personnage comique est donc en conflit avec lui-même. A l'origine, il n'a que des bonnes



Jerry Lewis en Everett dans The Family Jewels.

intentions, seulement voilà, il déconne un peu en route, alors tout tourne mal. Et l'essence du comique est là : dans ce personnage qui fuit à toutes jambes les problèmes qu'il a suscités et dont la course folle ne le mène qu'à des problèmes plus grands encore.

Cahiers Que pensez-vous du dessin animé et des bandes dessinées ?

Lewis Je les hais. Je n'en ai d'ailleurs pas vu ni lu depuis des années.

Cahiers A quoi correspond la séquence musicale de *The Ladies Man ?*

Lewis A l'impossibilité de suivre un personnage constamment en difficulté sans lui accorder, ou, plutôt, sans accorder au spectateur des moments de répit. On arrive rapidement à des moments d'émotion intense. Ce sont des plafonds. On ne peut les dépasser. Il y a donc lieu de réduire cette intensité. Provisoirement.

Cahiers Est-ce cette maîtrise que vous entendez exercer sur l'itinéaire de votre personnage qui vous a conduit à devenir votre propre scénariste ?

Lewis Certainement, et cela ne va pas sans dangers. En effet, on risque de s'empêtrer dans les émotions de son personnage, dans ses problèmes. C'est extrêmement dangereux parce qu'il se produit très vite comme une distorsion de la vision, comme une corruption du jugement. Alors, il faut faire gaffe. Je ne peux évidemment parler que de ma propre expérience de scénariste, mais en ce qui me concerne, donc, je m'impose la plus grande vigilance.

Cahiers Quant au scénario, *The Nutty Professor* est à mon sens le plus parfait de vos films. Comment l'idée vous en est-elle venue ?

Lewis Je peux vous raconter la vérité ou un mensonge. Choisissez.

Cahiers Les deux.

Lewis Alors, la vérité, c'est que j'avais écrit la trame du film, le synopsis, il y a plus de dix ans. Et cette idée, j'en avais effroyablement peur, je n'osais pas l'aborder. J'étais trop jeune. Depuis déjà pas mal de temps, j'avais accumulé les notations, les remarques quant à la scission des êtres en deux personnalités contradictoires, quant à leur structure si curieuse qui leur accorde deux visages. Telle est la vérité. Le mensonge... Eh bien, en ce qui concerne le mensonge, je serai coupable par omission car je n'en parlerai pas. Il m'est impossible de dire qui et quoi m'ont finalement poussé à entreprendre ce film car cela ne pourrait que nuire à plusieurs personnes. Donc, restons-en là si vous le voulez bien, j'aimais ce sujet parce qu'il me semblait qu'il permettait de raconter sous la parure d'un récit brillant à la manière d'Hollywood, l'histoire profonde de chaque individu. Ce sujet pouvait donc en fait être monté dans n'importe quelle école d'art dramatique et mettre en scène n'importe qui dans n'importe quelle série d'événements. Dans mon cas, il y avait bien sûr interférence entre ce qui appartenait à la face comique, aimable, et ce qui appartenait à celle qui l'était moins, qui était même haïssable, du même personnage.

Cahiers Il semble qu'en ce qui vous concerne vous cherchiez à sortir de votre propre personnage...

Lewis Et je ne le referai pas. C'était extrêmement difficile. D'autant plus que cela se passait pendant la période la plus pénible de la vie de ma femme et de mes enfants. Or, jamais je n'avais soupçonné que je pourrais être à ce point impliqué dans ce que je faisais, que je pourrais le prendre tellement au sérieux, le ressentir aussi profondément. Croyez bien qu'il ne s'agit pas là d'une attitude, mais que vraiment j'ai vu mes enfants offensés par ma conduite, que j'ai senti leurs baisers devenir froids... Lorsque je rentrais à la maison après avoir interprété le rôle du savant, tout allait bien. Mais quand c'était l'autre que j'avais joué... Mes enfants n'ont jamais vu le film. C'est le seul que Patti, ma femme, ne veut pas qu'ils voient. J'ai pourtant essayé de la convaincre : « Tu ne veux pas qu'ils voient ma transformation, le moment de ma vie dont je suis le plus fier ? » lui disais-je, elle me répondait : « Non, c'est une monstruosité, je ne veux pas qu'ils voient « Budy Love » — « Mais, tu sais pourtant que j'ai fait là du bon boulot ! » — « Un boulot merveilleux, oui, en créant l'être le plus abject que j'aie jamais vu ! »

Cahiers Dans votre film le plus mélancolique : *The Errand Boy*, le rêve et la nostalgie de l'enfance jouaient un grand rôle...

Lewis Oui, mais cela fait partie des choses dont on se rend mieux compte après coup. Il arrive que l'on se fourvoie. Cela vient de m'arriver dans *Three On a Couch*. Mais, comme je commence à être coutumier du fait, je peux maintenant compter *avec* ce fourvoiement éventuel. J'acquiers peu à peu la faculté de le maîtriser. Il faut admettre cette oscillation entre une volonté absolument déterminante et une certaine « errance ». Elle est inévitable et elle a du bon.

Mais vous me parliez de l'enfance... Vous savez, mon père aussi était comédien de cabaret. Il voulait que je sois son père et lui le fils, mais il ne voulait pas admettre que je puisse le surpasser. Je le comprends aujourd'hui. Je ne veux pas non plus que Gary (fils aîné de J. L. qui remporte à vingt et un an ses premiers succès comme chanteur et chef d'orchestre de rock) me surpasse. Pas dans *mon* métier en tout cas.

Cahiers Comment travaillez-vous avec Wallace Kelley ?

Lewis A merveille. Il travaille avec moi depuis *The Bellboy*. Je suis le seul cinéaste de Hollywood à avoir aujourd'hui un chef opérateur salarié cinquante-deux semaines par an. C'est que je ne voudrais pour rien au monde me priver des services de quelqu'un que je trouve sensationnel. Il en sait plus long sur la couleur que n'importe qui. Son père était un peu l'inventeur du Technicolor original, il passa cinquante ans à apprendre la chimie de la photo couleur, et lorsqu'il mourut, il disait : « Si seulement j'avais encore cinquante ans, j'apprendrais quelque chose ! ». La couleur peut facilement vous trahir car elle touche très vivement la sensibilité esthétique. Pourquoi est-ce que j'aime cette couleur et pas vous ? Problème insoluble. J'aime cette couleur, un point c'est tout.

Cahiers Vous utilisez la couleur de manière dramatique...

Lewis Oui, mais on a raconté tellement de conneries sur la valeur dramatique de la couleur ! Sur ce que l'on peut faire et surtout sur ce que l'on ne peut pas faire... Y a-t-il quelque chose de plus dramatique qu'un homme gisant sur l'autoroute après un accident, le crâne fracassé ? Son sang qui dégouline. Le curé qui se penche pour lui donner l'extrême-onction. Ce n'est pas de la couleur tout ça ? Alors, que l'on ne vienne pas me dire qu'il est impossible d'être dramatique avec de la couleur. Que l'on regarde seulement la naissance d'un enfant ou la mort d'un homme.

Cahiers Peut-être est-ce trop réaliste pour le cinéma ?

Lewis Mais il est voué au réalisme, il le sera toujours.

Cahiers Ne peut-on pas parler de chorégraphie à propos de la direction d'acteurs et de l'utilisation des décors de *The Ladies Man ?*

Lewis Je ne sais pas si vous mesurez la portée de vos paroles, mais c'est là un sacré compliment car ça prouve que ma mise en scène est extrêmement fluide. On m'a déjà fait cette remarque. C'est très flatteur pour moi, mais, honnêtement, je ne peux pas dire que je l'ai fait sciemment.

Cahiers Aimeriez-vous faire un film sans gags ?

Lewis Non.

Cahiers Votre collaboration avec Tashlin a-t-elle été importante pour vous ?

Lewis Je lui dois tout ce que je sais.

Cahiers Et quel est le film tourné avec lui que vous préférez ?

Lewis *Artists and Models.*

Cahiers Aujourd'hui, où allez-vous ?

Lewis Si seulement je le savais ! En avant, j'espère.

Cahiers Mais si l'on parle de votre évolution, à quel stade en êtes-vous ?

Lewis Au stade embryonnaire. Il est encore très tôt pour moi. Je pense bien sûr avoir récolté un peu de savoir chemin faisant, mais si l'on veut devenir un cinéaste, il faut mettre tellement de vous-même. Pas seulement au cours de la préparation, voyez-vous, pas seulement au cours de la réalisation, mais encore dans l'examen de ce que vous avez fait. C'est la conscience, la lucidité qu'il faut alors mettre à contribution. S'il me fallait assigner le point précis où résiderait la création cinématographique, je parlerais de la *présence* du metteur en scène dans son œuvre. Il faut entendre par là une manière qu'il a de se manifester depuis que la première feuille est glissée dans la machine à écrire jusqu'à ce que la dernière coupure à effectuer soit griffonnée sur la pellicule. Tout à l'heure, je vais aller dans ma salle de montage, je vais prendre moi-même une bobine et je vais la regarder tout seul à la Moviola. Voilà à quel stade de mon évolution j'en suis. Et si j'en suis là, l'accueil réservé à mes films en Europe y est pour beau-

coup. Il m'a protégé. Il m'a aidé à persévérer. Si j'avais écouté les remarques dues à la mentalité américaine, j'aurais tout abandonné. On voit toujours les films pour de mauvaises raisons ici. Alors, il y a des films magnifiques qui se cassent les reins. Prenez *L'Héritière* de Wyler avec Montgomery Clift, Olivia de Havilland et Ralph Richardson : Paramount n'a jamais pu faire un sou avec. Le four gigantesque, pour la simple raison que personne ici n'a pris le film pour ce qu'il était. L'échec d'un film me touche toujours personnellement. C'est un peu comme lorsque je travaille sur scène à Las Vegas. Je veux que les meilleurs artistes de cabaret me précèdent, parce qu'ils mettent le public dans un état de réceptivité merveilleux. Ensuite, lorsque l'on passe, on ne peut pas ne pas être bien. Ainsi, je veux que les films passent dans des salles pleines, car c'est le mien qui passera la semaine suivante. Vous me dites : « *Docteur Jivago* est un mauvais film ». Sans doute avez-vous raison, et ça m'ennuie pour David Lean. En toutes choses, d'ailleurs, j'évite les jugements trop hâtifs. Si je vous dis d'approuver quelque chose en vous tendant en même temps 22 000 dollars, vous dites oui tout de suite. J'essaie d'apprendre à ne pas dire oui trop vite. Les choses changent constamment, elles ont des aspects multiples, des faces cachées. Bien et mal sont liés. Tout choix est difficile. Et, dans un choix, nous sommes tous égoïstes. Celui qui prétend avoir pensé *d'abord* à vous est un menteur. Un jour, mon fils m'a posé la question suivante : « Tu parles toujours de l'humanité, tu nous fais voir à quel point tu l'aimes, mais ferais-tu quelque chose pour elle avant de le faire pour toi ? ». « Tu permets, lui ai-je répondu, moi aussi j'en fais partie, de l'humanité ! »

Cahiers Maintenant, parlons un peu de *Three On a Couch !*

Lewis Vous savez, j'ai horreur de parler de ce que je suis en train de faire parce que l'on a toujours l'impression que ce sont des remarques opportunes pour soigner sa propre publicité. C'est comme lorsqu'on vous demande : « Voulez-vous faire notre show télévisé, vous pourrez y annoncer votre prochain film ? » Comme on peut tomber bas ! J'évite, dans la mesure du possible, de faire mousser ce que je suis en train de créer. Mais si *Three On a Couch* vous intéresse vraiment, parlons-en.

Je n'ai pas vu *Boing-Boing*, mais ce fut pour moi l'occasion de pénétrer dans un monde où je m'aventure plus profondément dans *Three On a Couch* : ce monde, je l'appelle le monde de l'adulte. Ce qui ne veut pas dire, loin de là, que j'abandonne mon public habituel. J'aurai quarante ans en mars. Les gosses qui avaient neuf ans lorsque j'en avais dix-neuf en ont vingt-neuf aujourd'hui. Ce sont des adultes, ils ont des familles, et si je parviens en tenant compte de cela à ce que leur admiration pour moi continue, alors, ce serait merveilleux. Laissez-moi vous raconter une petite histoire. Une petite fille me vit un jour à la Paramount alors que j'avais dix-neuf ans. Elle était agnostique et décida que j'étais Dieu. M'apercevant, elle s'écria « Voilà Dieu ! C'est lui ! ». J'étais rempli de confusion car on ne peut pas répondre : « Mais voyons, il ne faut pas penser des choses pareilles ». Pas moi en tout cas. J'ai eu ça hier (il montre une photo de Cary Grant). Je lui avais demandé de me la dédicacer pour la mettre sur mon bureau. Je l'admire tellement ! Eh bien, la petite fille en question c'était un peu ça. Elle avait douze ans, et jusqu'à vingt-deux ans, ses matinées, ses jours et ses nuits, elle les passa avec moi. Elle se maria à vingt-trois ans et eut l'année suivante une fille. Or, aujourd'hui, sa mère, elle-même et sa petite fille sont toutes trois folles de Jerry Lewis. Elles sont venues me voir quand je jouais à San Francisco il y a quelques années. Trois générations d'admiratrices. Ce n'est qu'un exemple, mais si j'étais resté pendant ces deux dernières années exactement le même comique qu'alors, j'aurais perdu deux de ces trois admiratrices. J'aurais probablement conservé la petite-fille de trois ans, mais la mère de vingt-sept et la grand-mère de quarante-cinq ans m'auraient probablement abandonné car elles n'auraient rien trouvé chez moi qui ait évolué avec elles. C'est là une chose très difficile à expliquer, mais très belle aussi.

Cahiers Mais on décèle également dans votre conception de la comédie une évolution. Vos gags sont beaucoup plus subtils et stylisés.

Lewis Il le faut. Le public a fait des progrès. Le comique aussi, quoiqu'il ne le veuille pas trop. Les comiques sont très complaisants vis-à-vis du « ha, ha ! » gagné d'avance. Il faut reconsidérer, réévaluer toute la conception que l'on a pu avoir du comique, en fonction de la vitesse à laquelle nous vivons, de la rapidité avec laquelle le monde évolue et de ce moyen d'information nouveau qu'est la télévision. Notre tâche est infiniment plus belle maintenant que celle du comédien paresseux qui, il y a seulement quelques années, aurait pu travailler avec quelques trucs vieux de quarante-cinq ans et qui ne le peut plus. Les gens sont de plus en plus adultes, y compris les jeunes que nous trouvons idiots avec leurs longs cheveux et leurs vêtements stupides. Lorsque l'on voit moins loin, lorsque l'on pense moins bien qu'eux, ils s'en rendent vite compte et s'empressent de le faire sentir. Le monde entier devient plus intelligent, plus brillant. On a intérêt à le suivre. J'essaie de rester au sommet dans tous les domaines, mais c'est très difficile, car je ne suis pas équipé pour ça. J'essaie d'être au courant de ce qui se passe. Je me lève très tôt : à quatre heures et demie quand je mets en scène un film et qu'il n'y a rien à la TV, mais à cinq heures et demie je prends le programme éducatif de la Ford Foundation. Je ne comprends pas très bien ce dont ils parlent, mais j'essaie, je veux comprendre. Je prends mon dictionnaire à côté de moi et je cherche les mots que je ne comprends pas, c'est fantastique. Notez qu'en refermant le bouquin je ne suis toujours pas foutu de savoir ce dont ils parlent !

Cahiers Dans votre prochain film, que réalisera Gordon Douglas : *Way Way Out*, comptez-vous introduire quelques remarques comiques sur le monde des gadgets ?

Lewis Certainement, si j'ai la possibilité de contrôler le matériel que l'on me donnera. C'est en effet un sujet qui me touche profondément. Je ne veux pas voir dépenser sept cents millions de dollars pour des recherches spatiales quand je connais la pauvreté qui règne encore un peu partout. Le script du film est drôle et contient de bonnes choses. L'histoire se passe en 1999 et un sénateur dit à un autre « On ne peut pas brusquer les choses. On ne va pas régler le problème de l'intégration dans le Sud en une nuit ! ». C'est drôle et c'est très triste car, en 1999, je pense que le dialogue sera exactement celui-là.

Ce n'est cependant pas là un film pour lequel j'aurais donné mon sang. Mais ça paie bien. Et puis, tout ce que j'aurai à faire, ce sera de me pointer tous les matins en tant qu'acteur. J'ai besoin de cela.

Cahiers Pensez-vous avoir toujours besoin d'une telle alternance ?

Lewis Oui. Il est physiquement et mentalement impossible de porter un bébé pendant onze mois plus d'une fois par an. Quand je suis seulement acteur, je mets le film précédent dans ses langes. Pendant les cinq premiers mois de 1965, je faisais *The Family Jewels*, que j'ai monté pendant *Boing Boing* de John Rich. Aujourd'hui, alors que je joue dans *Way Way Out*, je finis *Three On a Couch*. C'est dur.

Cahiers Aimeriez-vous faire un film où vous ne joueriez pas ?

Lewis Ce sera mon prochain. Une histoire de Woody Allen.

Cahiers Il paraît que le script est très amusant.

Lewis C'est à pleurer de rire. Si j'arrive à mettre tout ça sur l'écran, ce sera dément ! Le protagoniste s'appelle Samman Winkelman (Allen se jouera lui-même), il vit dans un appartement de New York plein de fumée car il est à côté d'une gigantesque publicité pour Camel (enseigne mécanique d'un fumeur au coin de Broadway et de la 43ᵉ rue). C'est une comédie extraordinaire. Il écrit à merveille. Et, pour moi, pouvoir me concentrer uniquement sur la mise en scène ! Vous vous imaginez !

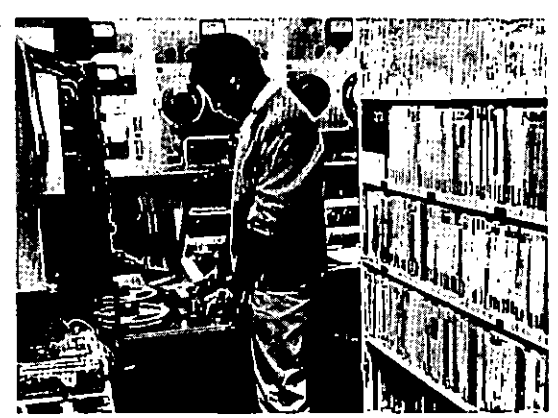
Cahiers A propos d'Allen, vous avez vu *What's New Pussycat ?*

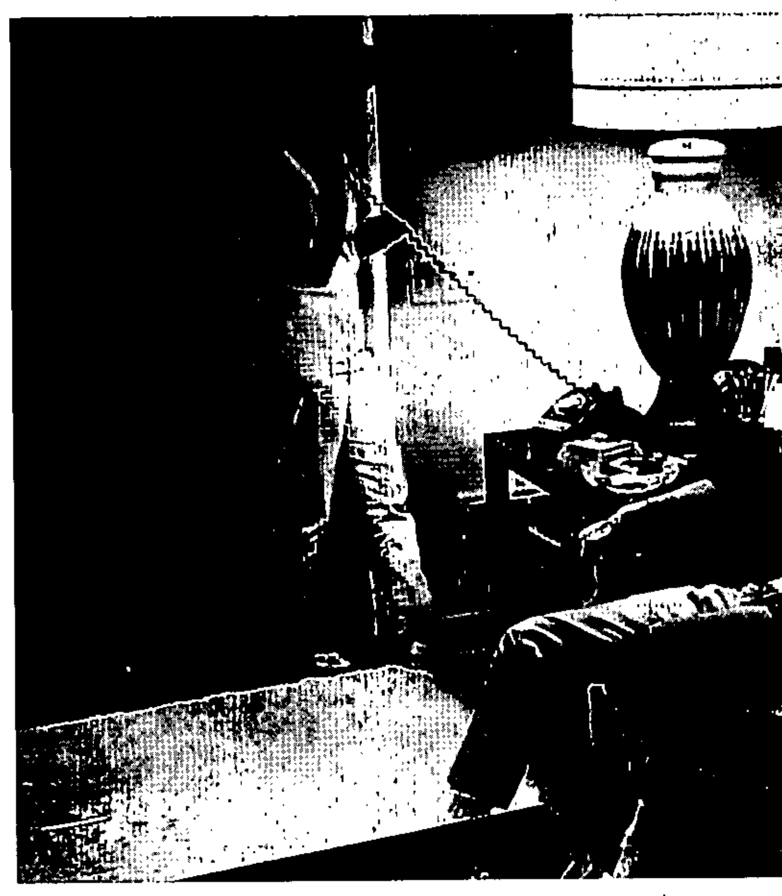
Lewis Non, et après ce qu'il m'en a dit, je n'irai sûrement pas. Ils ont pris son script et ne l'ont plus regardé. Ils étaient neuf metteurs en scène sur le coup, douze collaborateurs, etc. Allen fut très triste de cela. C'est pourquoi il ne veut plus donner de script à quelqu'un d'autre que... Et vous savez où il a décidé que j'étais pour lui le cinéaste idéal ? A Paris, en voyant *The Nutty Professor*. Ma femme m'a dit : « Tu sais pourquoi vous allez si bien ensemble ? Parce qu'il ressemble à ce que tu ressens. » (*Propos recueillis au magnétophone.*)



Jerry Lewis tournant Three On a Couch.

1

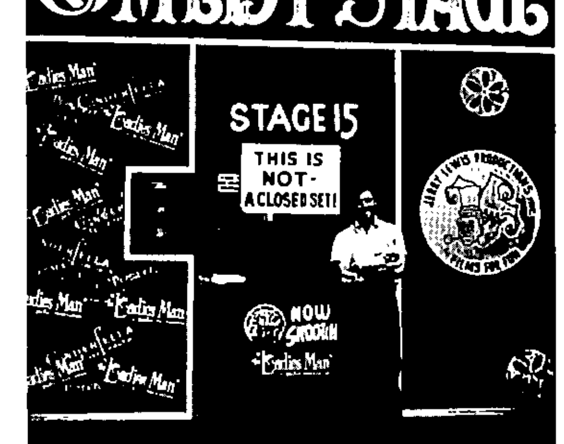




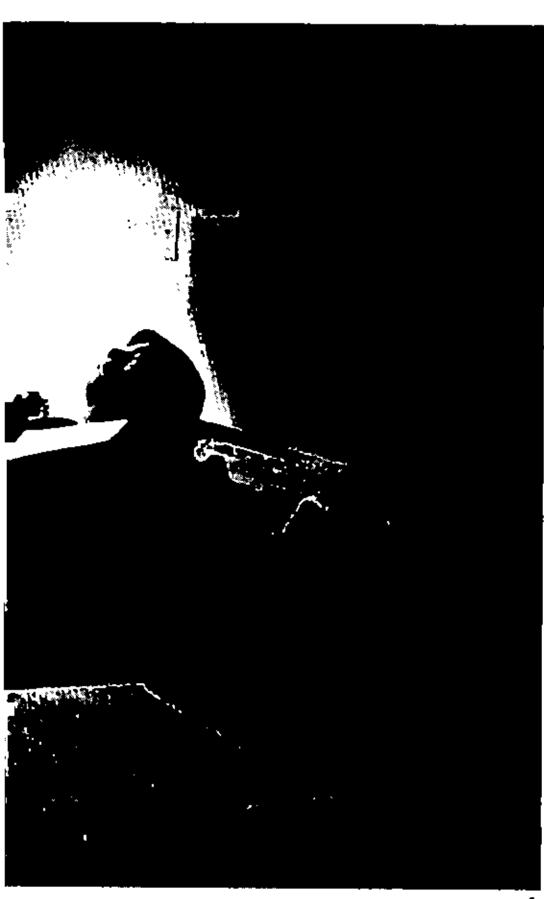


2

3


JERRY Lewis
COMEDY STAGE
STAGE 15
THIS IS NOT-A CLOSED SET!
NOW
"Ladies Man"





4

5

Jerry Lewis chez lui, en famille :
1 : dans sa sonothèque ;
2 : avec son fils aîné, Gary ; 3 : devant l'entrée de son studio ;
4 : avec sa femme, Patti ; 5 : avec Baby Joe.

Un rien sur fond de musique douce

Il y a dans *The Family Jewels* une scène où l'on voit un homme ôter une fois pour toutes l'accoutrement qui l'a fait vivre, en renier les oripeaux, en dénoncer les servitudes. Il s'agit, bien sûr, de l'oncle Everett, le clown, qui n'a pas oublié, lui, qu'un amuseur public n'est pas plus un homme qu'un masque n'est un visage. Sans doute, Lewis s'est-il secrètement réjoui en rendant ce personnage, dont on le croyait a priori si proche, antipathique et même odieux. Mais en est-il vraiment si loin ? Tout simplement, Everett est moins engagé dans sa création que ne l'est Lewis : il s'est moins compromis avec son double.

Plus cela va, plus Lewis s'éloigne de son personnage. Avec *The Family Jewels,* il s'agit bien de sa situation présente, de ses chances de survie. Encore quelques années et ce personnage devient, avec le vieillissement, impossible et dérisoire. Il faut d'ici-là absolument redevenir soi-même, prendre ses distances vis-à-vis du masque. Dans *The Patsy,* Lewis, sûr de sa « fin heureuse », fait le tour de ce qu'il lui a fallu faire pour se mériter lui-même. C'était un film tourné vers le passé. L'avenir devait être le souci de *The Family Jewels.*

On glisse vers un monde nouveau. Etrangement, il s'agit de *notre* monde, futile et familier à la fois, Lewis s'y hasarde, encore un peu maladroit et emprunté, en se demandant si la vie y est possible. *The Family Jewels,* c'est la rentrée de Lewis au pays des hommes, non plus devant mais parmi eux. C'est un film grave parce que jamais l'acteur n'a été aussi peu sûr de lui, aussi intimidé : il vient de refuser l'artifice, le maquillage, la magie, il va apparaître tel qu'il est et pour ce qu'il est, il va courir le risque de n'être pas reconnu... Car Willard est un homme tout à fait normal ,qui ressemble un peu à tout le monde, et même à Jerry Lewis...

Ce sont des débuts difficiles, sur la pointe des pieds : tous les ponts ne sont pas encore coupés. Le masque par endroits résiste et impose quelques-uns de ses vieux tours (la séquence de la station-service). Mais ce sont là citations, références à un univers qu'il faut dépasser, concédées à un public qu'il ne faut pas trop brutaliser. A mi-chemin entre l'ancien et le nouveau, Lewis, qui se doit autant à lui-même qu'à son mythe, doit changer de peau sans changer de public.

The Family Jewels sera le lieu de cette métamorphose. Puisqu'il y a deux Lewis en compétition, il y aura aussi deux films, deux publics. Et d'abord le public « adulte » — en quête de caricatures — sera comblé par six oncles ineffables, qui sont six Lewis, donc six morceaux de bravoure. Défroques vides destinées à un public qui les attend. Car le vrai film se joue ailleurs, loin des grimaces et des distorsions, entre le vrai Lewis (Willard) et le vrai public (Donna). C'est le vrai film qui est aussi le plus beau, le plus neuf, le plus émouvant. Plus ce que Donna et son chauffeur disent et font est banal et insignifiant, plus le film est grave ; moins il s'y passe de choses, plus il est riche. Et l'on se prend à rêver au chef-d'œuvre que Lewis (et lui seul) pourrait faire en ne filmant plus rien, ou presque, sur un fond de musique douce... La plus grande simplicité, ultime découverte, invisible à tous, ne peut toucher qu'un enfant. En inventant le personnage de Donna, Lewis ne fait que confirmer ce qu'il a toujours dit : seuls, les enfants le comprennent car, pour eux, peu préoccupés de seconds degrés, il ne joue pas à être, il *est.* Si Donna est le public idéal, c'est qu'elle ne pense pas que tricher, jouer, soit possible. Ce qui fait de *The Family Jewels,* aussi, une parabole (et surtout un plaidoyer) très simple. On propose au public différentes versions d'un même homme et on lui demande de choisir en lui rappelant que ce choix, décisif, entraîne tout l'avenir... Mais on a mésestimé le public en ne lui présentant que des monstres, certes pleins de bonne volonté, mais trop préoccupés d'eux-mêmes pour penser vraiment à lui. Il ne s'y trompe pas et choisit le seul qui ne porte pas de masque et qui, pour cela-même, était hors compétition. Scandale dans les milieux du spectacle ; mais ils seront vaincus.

Les masques s'affaissent, le visage triomphe enfin au grand jour. Un petit détail cependant : Willard ne gagne son public qu'à condition de se renier, au moins une minute (mais cette minute est capitale), de se grimer en clown. C'est là la malédiction dont il n'est pas encore tout à fait sauf. Pour gagner entièrement ses publics, il faut quand même, un peu, faire la bête, plus par nécessité que par vocation. Cette petite concession n'ébranle pas Willard : demain lui appartient...

Serge DANEY.

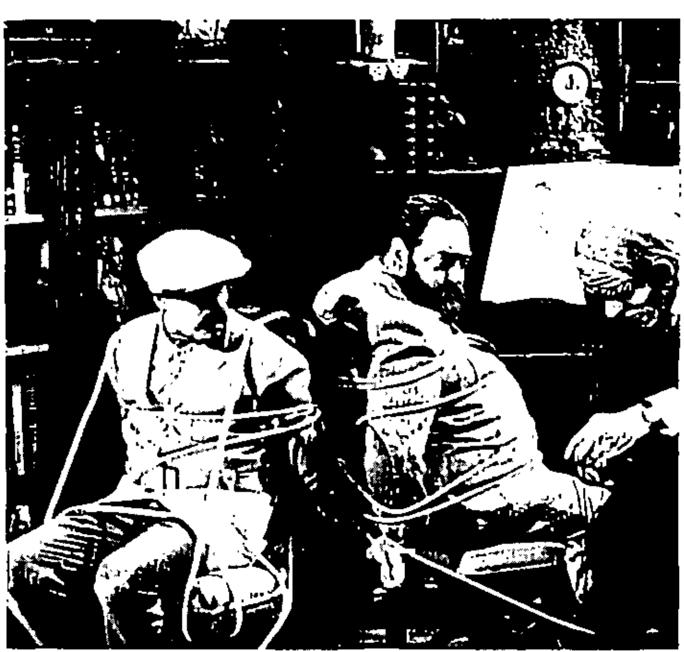
1





2





3

Petite divagation



4

Maîtriser un délire qui jusqu'alors n'acceptait pas de rivages, accéder aux délices de la création consciente, telle est l'ambition de Lewis. Et comment mieux parvenir à ce contrôle total de l'œuvre qu'en l'enserrant entre celui qui l'enfante et celui qui la reçoit, en se faisant juge et partie, spectateur et créateur à la fois. Prétendre que Willard est un obsédé sexuel, doublé d'un habile escroc qui tente de s'approprier la chair aussi bien que l'héritage de Donna serait peu dire, le sadisme de Lewis étant autrement raffiné, car purement intellectuel. Willard est le chauffeur de la gamine, et le choix de cette qualité dans l'échelle de la domesticité n'est pas le fait du hasard : il la guide et lui dévoile le monde, ou plutôt une « épaisseur de réalité » soigneusement choisie qui ne renvoie qu'à lui-même, pratiquant ainsi avec une admirable dextérité le viol de conscience. Comme l'écrit Sartre (réfléchissant probablement à l'œuvre de Lewis) : « Notre essence objective implique l'existence de l'autre et réciproquement c'est la liberté de l'autre qui fonde notre essence. Si nous pouvions intérioriser le système, nous serions fondement de nous-mêmes. » C'est bien sous le signe de la recherche de ce cinéma « en soi », qui ne nécessiterait plus la présence de « l'autre » pour exister, que se place tout le film. Car Willard se déguise et joue les six personnages : il « fait du cinéma » à Donna, montant ainsi tout un spectacle dont les rouages nous sont donnés à voir. D'où l'importance des masques que Donna, dans sa naïveté, croit faire tomber, alors que Lewis est toujours derrière eux, qui tire les ficelles. Il s'agit d'arriver à l'essence du cinéma par sa débauche. Et, semblables à Donna, confrontés avec ce monde truqué qui ne nous laisse qu'un semblant de liberté, nous sommes domestiqués par Lewis. On voit comment le film ne donne prise à l'ambiguïté que pour mieux la résorber, et rarement œuvre, sous des apparences aussi multiples, ne fut d'une lecture aussi univoque.

Lorsque Donna choisit Willard comme oncle, c'est le triomphe de Lewis, qui a dompté le spectateur, bouclé la boucle de la création et qui, seul maître à bord de son œuvre, va désormais pouvoir la mener à sa guise. Et nul doute qu'après la décision de Donna, quand Willard la prend par la main, il ne l'attire vers quelque immonde bacchanale, au cours de laquelle il se débarrassera définitivement de ce témoin dont l'existence est dès lors sans objet. — Sylvain GODET.



5

The Family Jewels : 1 *Jerry Lewis dans le rôle du photographe Julius ; 2 en Willard ; 3 avec Sebastien Cabot, dans le rôle du détective Skylock ; 4 dans le rôle du pilote Eddie ; 5 Eddie et Donna Butterworth.*

Les joues en feu

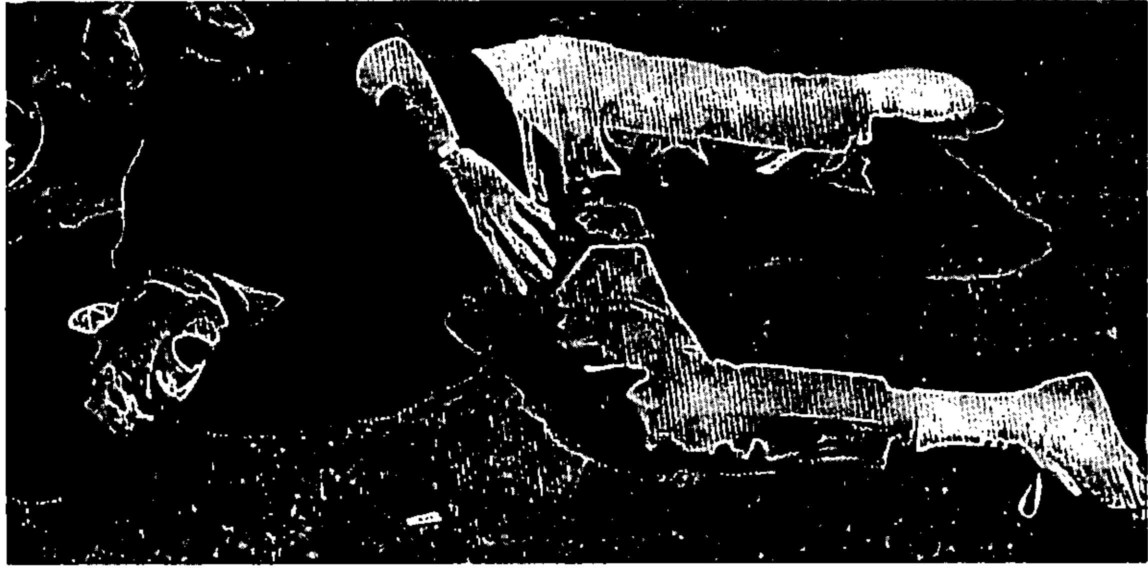


Dans le monde de Lewis comme dans celui de Cocteau, tout finit par se confondre. On prend les bons génies pour des pantins sans âme et les subtils effacements pour de singulières acrobaties. Il n'est pas possible de s'accrocher à telle ou telle figure car le dessin n'apparait démesurément grandi que pour mieux prêter à l'éclatement, à quelque imprévisible métamorphose. On pourrait croire l'œuvre entière animée d'une agitation forcenée précipitant personnages et décors au fil d'une chute vertigineuse. Il n'en est rien. Chaque catastrophe, chaque mouvement se trouve désamorcé, réductible à la dimension mesquine d'un léger tremblement. On passe à côté des cataclysmes sans jeter un regard : souvenirs de guerre ou rapt d'enfant sont rendus par une formule ou un geste à leur magique dérision, à leur apparat illusoire. Sans doute parce que les événements privés de motivations ne sont pas tant présentés que simulés. Et ce simulacre qui fonde le cinéma de Lewis (comme celui de Cocteau) finit par acquérir un inquiétant pouvoir. Il ne se contente pas de pervertir les choses ou d'opérer d'irrationnels revirements. Au lieu de se perdre, les éléments en proie à d'incessants ébranlements se rejoignent et s'unissent. Sur un arrière fond instable et éclaté, entremêlant grimaces et gesticulations, prend forme avec une simplicité et une clarté linéaire un conte nostalgique où une petite fille cherche désespérément le visage d'un guide. Et la tendresse devient d'autant plus persistante et grave qu'elle affleure au milieu des bruits et des grotesques déchirements, seul rêve souhaité au cœur d'autres rêves maléfiques et subis. Tout le récit s'organise autour des efforts et des tâtonnements qu'opère la voix subtile et solitaire du rêve convoité pour triompher des monstres et des cauchemars. Par chance, tous ces phantasmes ne sont qu'arsenal, débarras, vaines parures. Et l'on ne fait qu'attendre le miracle qui fera d'un masque figé un gangster au cœur d'or, d'un uniforme de clown ou de chauffeur un protecteur paternel.

Lewis nous rappelle sans cesse que tout arrive parce que tout est perdu, comme dans cette autre histoire de désordre où Guillaume mimait les choses pour les faire survenir, où il suffisait de faire le mort pour mourir vraiment. A la fin du film, Jerry prend l'air de l'oncle et tout le monde s'y trompe, à commencer par lui. Sauf peut-être la petite fille prise par la main et entraînée vers une vie rêvée. A force de mettre du rose ou du bleu au milieu des cris, les larmes finissent bien par venir aux yeux. André TECHINE.









Les instantanés d'un de ces gags « hors champ » qu'affectionne particulièrement Jerry Lewis lorsqu'il travaille.

L'indifférence et la terreur

C'est d'abord une réflexion sur le rire. Il y a celui qui aime les enfants (le chauffeur maladroit, gentil, un peu ridicule) et celui qui ne les aime pas (l'oncle clown égoïste, cynique, qui a placé ses économies en Suisse, qui abandonne le cirque et la nationalité américaine). Mettez les deux personnages de part et d'autre d'un miroir, en prenant soin de supprimer le miroir, et vous obtenez le film en raccourci. A la fin, le chauffeur se fait la tête de l'oncle-clown, il prend la même attitude cynique, il prend la main de la gosse, qui, seule entre tous, ne se laisse pas prendre au jeu et se laisse prendre la main parce qu'elle a reconnu le chauffeur. Conclusion : les vrais clowns sont de tristes sires. Pas des Paillasses, non, des salauds. Quel mal y a-t-il à faire rire ? Le même qu'il y a à faire frémir.

Quand on demande à Hitchcock pourquoi il fait des films d'horreur, il répond : « Parce qu'ils sont comiques. » (La réciproque est vraie). Il prend l'exemple du train fantôme dans les foires. Les gens paient pour avoir peur. Bon exemple. Ils rient en même temps qu'ils crient. Le rire et la terreur. Vieux comme le monde. Mais Lewis ne peut pas s'empêcher, lui, de montrer son jeu, de retourner le miroir sur le spectateur. Les bonnes femmes dans l'avion regardent un film. L'avion tangue dans la tempête. Sur l'écran (de l'avion) les personnages tombent, la table glisse. Les bonnes femmes rient très fort. Leur propre situation rapportée sur un écran devient irréelle, risible. Quelqu'un me dit que cette séquence n'est pas très bien réalisée. Les mouvements de l'avion et la vacillation du monde sur l'écran intérieur s'accordent mal visuellement. Précisément, comment Jerry Lewis pourrait-il détruire l'illusion en employant les moyens de l'illusion ? L'association des mouvements de l'avion et des mouvements à l'intérieur de l'avion est une pure association d'idées. Pour mieux effacer les raccords, le découpage ressemble à celui d'une bande dessinée. (« Dans une bande dessinée, me dit Labarthe, il n'y a pas de raccords, et quand il y en a c'est mauvais. »). Exemple, le début du film. Essayez de vous souvenir du moment où Jerry Lewis étale les truands pour le compte en cherchant la balle de base-ball. Vous n'avez retenu que des flashes, une série d'images fixes. Visions. Jerry Lewis surgi au-dessus de la palissade. Une gesticulation décomposée. Des moments arrêtés, et qui ne sont reliés que par la lecture. Tout se passe dans notre tête, parce que tout se passe dans sa tête.

Le gag lui-même ne procède plus de la mécanique mentale. C'en est fini du rire automatique comme c'en est fini de l'émotion automatique. Tel plan de *Bande à part*, où deux hommes se tirent dessus à droite et à gauche de l'écran, est à la fois terrible et indifférent. Jerry Lewis tourne autour du gag comme il tourne dans le film autour de son auto, comme l'oncle aviateur tourne autour de son avion, comme Belmondo et Karina dans *Pierrot le Fou* passent à côté du cadavre incompréhensible. *The Family Jewels* marque l'apogée du gag à retardement. Après la fulgurante extermination des gangsters, nous voyons Jerry Lewis très calme boutonner un à un tous les boutons de sa livrée. Il perd un temps infini. C'est d'un culot noir, une longueur aussi délibérée introduite dans une comédie burlesque ! Le monteur a dû souffrir. Et puis, brutalement, brièvement, vision des gangsters alignés sur le sol. Lewis s'attarde encore sur des plans de circulation parfaitement inutiles, mais qui ont tout le charme du rien, de la rêverie sans objet, qui ont l'accent assourdi de notre inquiétude contemporaine. Dans son très bel article, Cournot a trouvé le mot qui convenait, le mot « souci », plus fort, plus vrai que le mot « angoisse », de même que le mot « rien » est plus fort, plus vrai, que le mot « néant ». « Entre le chagrin et le néant, je choisis le chagrin. » Pourquoi cette citation de Faulkner dans *A bout de souffle* me revient-elle à l'esprit ?

Oui, c'est bien d'indifférence qu'il s'agit. Lewis joue indifféremment sept personnages. Les six oncles se montrent indifférents au destin de leur nièce. Ils poursuivent chacun leur manie. Le chauffeur ne voit pas les couteaux qu'on lui lance. Nous les oublions aussi vite que lui avec la trappe d'où ils surgissent et nous retenons simplement le souvenir des borborygmes étouffés de l'assassin maladroit. D'indifférence et de terreur. Les oncles sont fantastiques. Ils sont plutôt ratés comme personnages, avortés disons. Ils appartiennent à la famille de Frankenstein. Ils demandent à naître, douloureusement, ils se forcent à exister. Le vieux loup de mer appelle des mots qui ne viennent pas. L'aviateur rit et crie avec une stridence monotone. Le photographe patauge dans le champ de sa propre caméra. Que dire encore du gangster ? Il faut le voir exsuder la violence à grosses gouttes. La gosse les regarde. Elle a l'œil attentif, pensif. Certains la trouvent guimauve, irritante. D'autres la trouvent charmante. Peu ont vu qu'elle échappait à toutes les catégories, à toutes les idées que l'on se fait de l'enfance suivant qu'on l'aime ou pas. Elle représente pour Jerry Lewis une qualité d'attention exacte, claire, mesurée. Entre l'indifférence et la terreur, l'attention nous reste. Claude-Jean PHILIPPE.





THREE ON A COUCH : JERRY LEWIS.



ROMAN POLANSKI

Paysage d'un cerveau

entretien avec Roman Polanski par Michel Delahaye et Jean-André Fieschi

L'actualité, en nous proposant coup sur coup, avec *Quand les anges tombent* d'abord, puis avec *Repulsion*, deux pôles de la poétique polanskienne, nous invite, un peu artificiellement sans doute, à évaluer, à mesurer le chemin parcouru par l'auteur. Dix ans séparent le court métrage bariolé, très *polonais* au sens Borowczyk-pictural du terme, du long métrage noir et blanc, très anglais au meilleur sens du terme. Dix ans et une faculté d'adaptation peu commune : entre temps, il y a eu les courts métrages, *Le Couteau dans l'eau* et l'épisode *Amsterdam* des *Plus belles escroqueries,* puis un autre film anglais, *Cul-de-sac ;* aujourd'hui, Polanski prépare une histoire de vampires qu'il tournera dans les Dolomites. Serait-il le dernier des grands cinéastes cosmopolites, une race qui, tout porte à le croire, est en voie de renaissance ? Mais, à la différence d'un Truffaut, qui n'accepte qu'en désespoir de cause un déracinement finalement nécessaire à l'existence d'une œuvre chère, il semble que Polanski s'accommode au mieux et joue comme à plaisir de ses exils successifs. Il faut l'entendre, dans la conversation courante, sauter allègrement d'une langue à une autre, d'un argot à un autre, ou épicer un terme technique anglais de quelque néologisme polonais, tout en déplorant la rigidité syntaxique du français... L'entretien que l'on va lire vise avant tout à restituer la saveur d'un vocabulaire et d'une forme de pensée particulièrement souples, narquois, prompts à éviter les pièges traditionnels de l'interview derrière un jeu de masques, de fuites, d'ironies, voire de défis. On comprendra donc qu'il s'agit moins là d'un entretien que d'un portrait. On y verra à loisir comment l'auteur aime à mettre en avant son intuition, sa fantaisie, on serait tenté de dire son irresponsabilité créatrice, pour mieux dissimuler, par une boutade, un éclat de rire ou un bref refus, la rigueur, la réflexion, l'intelligence toute abstraite dont témoignent ses films et, très singulièrement, *Repulsion.*

C'est que la poésie de Polanski est faite de ruses, plutôt que d'abandons. Nées d'un calcul et d'un soin extrêmes, ses formes ignorent l'effusion, l'épanchement, l'appel à la sentimentalité, voire à la morale. Que l'on examine avec quel scrupule l'apitoiement est tenu à l'écart du visage de vieille femme qui occupe le centre de *Quand les anges tombent.* Le pathétique gagne en qualité, et en efficacité de naître d'un regard volontiers cruel, en tout cas impartial. Et l'imagerie d'Epinal acquiert ainsi une profondeur faussement naïve, un charme faussement désuet, une élégance surveillée jusque dans la grossièreté apparente du dessin qui donnent à voir et à connaître un monde rêvé de toutes pièces et qui, à son tour, fait rêver.

Les films de Polanski sont des *objets.* Entendons qu'ils se moquent de l'adhésion ou de la critique : ils demandent à être *acquis,* c'est-à-dire, tout simplement, à être examinés, à être *vus.* Un souci artisanal de perfection a guidé leur facture et l'auteur peut dire de *Repulsion,* sans fausse modestie, comme un ébéniste le dirait d'un bahut : « C'est vachement bien fait ». Rien n'irrite autant la critique que la certitude d'un auteur. Une telle certitude est pourtant rassurante. Mais *Repulsion* n'est pas un astre mort, ni une pièce d'antiquaire. Une fois l'objet fabriqué, l'art de Polanski consiste à le douer de vie : la chambre bouge, les murs craquent, le décor est élevé au statut de personnage, l'objet concurrence le spectateur, se substitue à lui. Dès lors la certitude s'efface et l'inquiétude opère. Il faut se méfier des objets de Polanski. — J.-A. F.

Cahiers *Quand les anges tombent* est-il votre premier film ?

Roman Polanski Non. Il vient après *Deux hommes et une armoire* (et non *L'Armoire* comme on dit à « Candide »). Ensuite viennent *Le Gros et le maigre, Mammifères, Le Couteau dans l'eau, Les Plus Belles Escroqueries* (ou *Les Escroqueries,* suivant la terminologie « Candide »), ensuite *Repulsion* et *Cul-de-sac* (et non *Le Cul-de-sac*).

Cahiers *Quand les anges tombent* n'était-il pas votre diplôme d'études ?

Polanski Si, mais j'avais quand même fait avant *Deux hommes et une armoire* qui n'était pas exactement un film d'études, mais était produit par l'Ecole de cinéma où j'étais. Je ne sais comment on fait maintenant, mais, à l'époque, si quelqu'un tenait à faire un film supplémentaire, qui n'entrait pas dans le cadre des études mais était produit par l'école, il le pouvait, si le scénario était jugé intéressant. Cela fait que certains, au lieu des trois films prévus pour les cinq ans d'études, en faisaient quatre ou cinq. J'étais l'un de ceux-là.

Cahiers Cette école était un peu l'équivalent de l'IDHEC ?

Polanski Toutes proportions gardées, quoi ! Notre école ne faisait pas tant de bruit que l'IDHEC, mais on y faisait des films. Et même, on en fait toujours.

Cahiers L'IDHEC, elle, fait plus de bruit que de films.

Polanski Ça, je ne peux pas juger... En tout cas, nous n'avions pas, nous, des annuaires imprimés avec la liste des anciens élèves... Et les études étaient plus longues : cinq ans. Et on y faisait des films. On faisait donc aussi du montage (beaucoup même) et tout ce qui s'ensuit. On voyait aussi beaucoup de films. Il y avait deux salles de projection. L'une, celle de la production, pour visionner les rushes, faire la postsynchro et les trucs techniques, l'autre, qui sert uniquement aux projections de films dont on a besoin pour les études. Lorsqu'on a besoin de films, on les demande. Chacun peut demander. Si j'ai besoin de voir, disons *L'Age d'Or,* je fais une demande par écrit, et dans les trois jours le film est là. C'est très pratique, à mon avis.

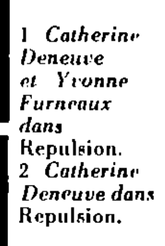
Cahiers *Quand les anges...* semble tourné avec pas mal de moyens techniques. C'est l'école qui vous les a fournis ?

Polanski L'école, uniquement.

Cahiers Est-ce par goût, ou pour des raisons financières que vous tournez hors de Pologne ? Aimeriez-vous y travailler de nouveau ?

Polanski Vous savez, je ne fais jamais de plans. Je fais des films. Autrement dit, je fais ce que j'ai envie de faire. Quand je fais du ski, je prends toujours les montagnes qui me plaisent, et, dans ces montagnes, les descentes qui me plaisent. Et je ne me dis pas : dans trois jours je vais aller à Courchevel ou à Val d'Isère. Non, je ne sais pas ce que je choisirai, dans trois jours. Pour les films, c'est pareil. Je peux toujours faire un film en Pologne. Mes relations avec la Pologne sont excellentes et la Pologne aimerait bien que je tourne de nouveau là-bas. Car *Le Couteau dans l'eau* a été un succès, et peut-être croient-ils maintenant en mon talent... Seulement, c'est très intéressant de faire un film à Londres, surtout maintenant : c'est devenu une sorte de centre du cinéma européen, et avec des moyens techniques beaucoup plus excitants qu'ailleurs. Et les acteurs... On ne trouve nulle part des acteurs comme ils en ont. Et puis, on ne peut pas tourner tous les sujets partout. Certains sujets conviennent mieux à

1



1 *Catherine Deneuve et Yvonne Furneaux dans* Repulsion.
2 *Catherine Deneuve dans* Repulsion.



2

certains pays qu'à d'autres. *Repulsion*, par exemple, n'est pas un sujet polonais. C'est comme ça. Ça ne correspond pas au climat du pays. Je ne veux pas dire qu'il n'y ait pas de névrosés en Pologne, mais sans doute y en a-t-il moins, en tout cas ça ne se traduit pas comme ça. A quoi est-ce dû ? Peut-être la solitude y est-elle moins grande qu'ailleurs... En tout cas, moi, je voulais justement montrer un certain genre de déséquilibre et pas un autre. Je devais donc le faire là où ça existe.

Cahiers Envisagez-vous de tourner en Amérique ?

Polanski J'ai eu certaines propositions. Mais c'est risqué... Les Américains, vous savez... Enfin, chez eux, le producteur intervient partout. Voyez les scénarios : tout est marqué. Absolument tout. Une phrase commence par exemple par « fondu d'ouverture ». Quoi « ouverture » ? Mais je vais peut-être penser « cut », moi, au lieu d' « ouverture ». Non. Tout ça me fait chier d'avance. J'aime mieux travailler sur mon scénario et avec mes idées.

Cahiers Avez-vous des projets français ?

Polanski Je ne fais pas un projet pour un pays. Vous comprenez : si j'avais une idée qui convienne, je ferais un film en France. Pas avec l'argent français, puisqu'il n'y en a pas (et même s'il y en avait, je ne sais si l'on m'en confierait) mais je pourrais toujours avoir des capitaux anglais ou américains — car j'ai assez de crédit dans ces pays. Donc, si j'avais une histoire qui colle, je tournerais volontiers en France. Mais ni plus ni moins qu'ailleurs. Vous savez : tout le monde, maintenant, tourne un peu partout. C'est devenu trop difficile d'expliquer pourquoi on tourne ici plutôt que là. Voyez chez vous : Godard tourne en Suède, Resnais aussi, et Truffaut en Angleterre... Le cinéma est vraiment devenu une industrie internationale. C'est comme un architecte qui construit un pont. On ne lui demande pas : pourquoi le faites-vous en Yougoslavie ? Il le fait en Yougoslavie parce qu'un certain nombre de raisons, et de toutes sortes, conduisaient là-bas à un pont.

Cahiers Il semble qu'il y a davantage de rapports entre *Quand les anges tombent* et *Repulsion*, qu'il n'y en a entre ces films et vos autres films. En êtes-vous conscient ou non ? Et cela répond-il à quelque chose ?

Polanski Oui, j'en suis très conscient. Mais je ne sais pas à quoi ça répond. Je sais seulement qu'il y a deux choses en moi. D'un côté, je suis très sentimental, romantique, baroque, de l'autre, je suis très rigoureux. Et quand je fais un film, je me discipline beaucoup. Il y a des tas d'idées qui me traversent l'esprit et que je m'oblige à rejeter au nom d'une discipline. Cela répond aussi à ce que je faisais avant de faire du cinéma : dans la peinture, le dessin, etc., ce que je faisais était très sec, très rigoureux.

Quand je tournais *Deux hommes et une armoire*, je m'efforçais de me tenir à l'intérieur d'une certaine forme que je crois propre au court métrage. Stricte, sans dialogue. Car je crois que le dialogue, ça ne colle pas avec le court métrage. C'est purement par habitude qu'on en met. En fait, quand on entend parler dans un court métrage, le film devient l'amorce d'un long, et on s'attend effectivement à ce qu'il dure davantage que les vingt minutes de rigueur. Donc, je m'étais imposé cela : faire un métrage qui soit vraiment court, donc supprimer tout ce qui relève de l'esprit du long.

Mais, quand on s'est tenu quelque temps à une forme stricte, on a envie de se libérer. Ne serait-ce que pour essayer une autre discipline. Moi, j'avais envie de laisser parler mes films, et aussi longtemps que je voudrais... En même temps, ma nature profonde, qui est baroque, demande aussi que je lui laisse parfois le champ libre. Ainsi, *Quand les anges tombent* correspond plutôt à ma nature qu'à ma discipline. Et ça correspond aussi plus à ce que j'aime *voir* au cinéma qu'à ce que j'aime *faire*.

De toute façon, j'aime *le* cinéma. J'aime voir des films d'horreur, des westerns, j'aime avoir peur, rire, pleurer ou être touché. J'aime tout ce qui est spectacle, comme aussi la magie ou la prestidigitation. Donc, cela, je l'adore, mais je ne le fais pas. Comme je sens le besoin de me discipliner, je fais autre chose que ce que j'aurais aimé voir.

Ainsi, on peut dire que *Le Couteau dans l'eau*, c'est plutôt ce que j'aime faire après m'être obligé à le faire, tandis que *Repulsion* se situe plutôt du côté de ce que j'aime voir. Evidemment, j'ai quand même dû me discipliner pour le faire, car je ne voulais pas aboutir, par n'importe quel moyen, à n'importe quelle forme d'horreur.

Il est normal aussi que je sois tenté d'aller dans le sens de ce que j'aime voir. Quand on voit quelque chose qu'on aime bien, forcément, on a envie de le faire. Quand j'ai vu *Nutty Professor*, je me suis dit que j'aimerais bien faire un film comme ça. Mais je sais que je ne le ferai jamais. Car, si je commence dans cette voie, je vais me dire tout de suite : oui, mais ça je ne peux pas me le permettre, ni ça, ni ça... La discipline va me paralyser complètement, et je ne saurai plus où aller.

Cahiers Le point commun entre *Quand les anges...* et *Repulsion*, c'est peut-être le monde clos où sont les personnages, et ces décors fermés où il y a des choses qui fermentent...

Polanski Cela répond à ce que j'aime dans le cinéma : l'atmosphère. Et j'aime aussi quand on oublie, quand on s'enferme... J'aime m'enfermer. Je me souviens : quand j'avais 12, 14 ans, j'aimais les atmosphères qui venaient de... Que sais-je ?... Enfin, les intérieurs clos, étouffants... Et j'aimais des films comme *Lost Weekend, Odd Man Out*... Surtout *Odd Man Out*, ce film injustement méprisé et que je trouve magnifique, fantastique. Un film à l'atmosphère un peu fausse, artificielle, qui fait très studio, très « cinéma »... tout ça, bien sûr, est devenu poncif par la suite, mais cela aboutissait à un monde fascinant, justement parce qu'il n'était pas réaliste. C'était un monde recréé.

Donc, ce dont vous parlez vient peut-être d'abord de ça. Ensuite... Ma foi, je me laisse aussi un peu guider par... disons l'instinct. Et alors, là, je ne suis pas juge. Si vous pouvez analyser cela, faites-le... Essayez... Mais moi, je ne peux pas.

Ce qui me plaît, c'est un décor extrêmement réaliste dans lequel il y a quelque chose qui ne colle pas avec le réel. C'est cela qui donne une atmosphère. Car une atmosphère, tout compte fait, cela se crée avec des moyens assez simples. Et ça se crée sans doute mieux avec une simple mouche qui bourdonne qu'en battant le rappel de quelques douzaines d'animaux de bonne taille.

Cahiers Il semble que *Le Couteau dans l'eau* représente un monde plus ouvert. Ce qui y est inquiétant, c'est ce qu'on sent dans la tête des personnages...

Polanski Oui, c'est ce que j'ai essayé de faire. Mais je me demande justement si ce film n'est pas un peu trop réaliste pour moi. De toute façon, que les personnages soient en intérieur ou pas, on peut toujours créer l'inquiétude. Il y a d'autres trucs possibles. Les nuages, la pluie, l'isolement... En tout cas, j'ai délibérément éliminé le plus de choses possibles, dans ce film. Finalement, il n'est plus resté que trois personnages. Pas même un figurant dans le plan final.

Cahiers Il nous semble que *Quand les anges tombent* est votre film le plus polonais, à la fois par le thème, le climat morbide, et aussi par les couleurs, le côté plastique qui nous rappelle certaines formes du cinéma d'animation polonais.

Polanski Je sais qu'en effet j'ai essayé de lester les flashes backs de certaines références, entre autres à la peinture polonaise naïve, surtout celle du XIXe, Jacek Machewski, par exemple... Des peintres qui avaient parfois un côté un peu préraphaélite. Cela dit, tout n'est pas dans le même style, car j'ai aussi poussé d'autres scènes vers la sophistication, dans le style XIXe là aussi.

Cahiers Et le film était déjà fondé sur la solitude...

Polanski En un sens, oui. Et il ressemble un peu à *Repulsion*, car c'est l'étude d'une seule personne. Elle est touchante, cette vieille. Dans la vie aussi, elle était touchante. Je l'avais prise dans un asile de vieillards. Elle avait 90 ou 92 ans... Je ne sais plus, mais elle était vieille, vieille... Si vieille qu'elle n'avait plus aucun désir, et lorsque nous l'avons payée, nous avons vu que cela ne signifiait plus rien pour elle. Un jour, je lui ai demandé ce qu'elle allait faire de l'argent. Elle a réfléchi. Elle a dit pour finir qu'elle allait acheter du sucre. J'ai dit : « Mais vous avez beaucoup trop d'argent pour du sucre ! » Elle a dit : « Ah ! oui, tiens... » et elle a réfléchi. Puis elle a dit : « Je vais quand même acheter du sucre. » Elle n'en sortait pas ! Et cela aussi était touchant, car on se disait que dans cette maison, ils ne devaient pas leur donner assez de sucre dans le café, les vaches !...

Pourtant, avec nous, elle en a eu, du sucre. Il faut dire que sa mâchoire tremblait énormément. Alors, pour la faire jouer, il

fallait trouver un truc, car on ne pouvait pas la persuader de ne pas trembler et, de toute façon, elle ne savait pas qu'elle tremblait. D'où les bonbons. Une idée à moi. Cela devait donner à ses muscles une certaine tension, en tout cas, le tremblement s'arrêtait. Mais à la longue, forcément, cela revenait à la bourrer de bonbons. Et à la fin, elle pleurait presque pour qu'on ne lui en donne plus.

C'était pourtant une *personne,* cette vieille... Elle avait vécu la vie, sans doute avait eu des amants... Enfin, il y avait forcément eu de la joie, de l'amour, de la mort, dans sa vie... C'est tragique de regarder ainsi les vieillards, avec un visage comme du bois, du vieux bois, et de se dire qu'il n'y a plus rien derrière.

Pourtant, il y a eu quelque chose, et, parfois, la mémoire revient... Ainsi, elle avait des lueurs, la vieille. Des choses revenaient, mais on n'y comprenait rien. Elle voyait un costume et ça lui disait quelque chose. Elle parlait alors des Russes qui étaient venus en dix-huit cent et quelques, mais ce qu'elle disait n'avait ni début ni fin. C'étaient des morceaux qui lui revenaient. Des petits morceaux de sa vie que rien ne reliait. Mais tout cela me touchait énormément, car elle était exactement le personnage du film. Et elle était toujours assise, pensive, ne disant jamais rien...

Cahiers Le climat pessimiste qui est celui du film (et aussi celui du *Couteau dans l'eau*), fait de dérision et d'humour, n'est-il pas aussi quelque chose de très polonais ?

Polanski C'est peut-être vrai... mais ce n'est pas à moi de le dire. Je ne suis ni critique ni sociologue. Simplement cinéaste. Et ce que je veux, c'est faire ce que j'ai envie, et naturellement. Aussi naturellement qu'un type danse, s'il est danseur, ou qu'il fait l'amour s'il est amoureux. Je le fais, et je ne me demande pas pourquoi. Je ne peux pas, moi, à la fois faire la chose et trouver son pourquoi. Si je la fais, c'est que je crois juste de la faire. Un pilote qui vole de Paris à Londres fait ce qu'il pense juste pour voler de Paris à Londres. Et tantôt c'est de rester dans les nuages, tantôt de passer au-dessus ou au-dessous. Il prend la décision en fonction de ce qu'il estime juste. Il y a sans doute un pourquoi, mais, sur le moment, il n'analyse pas. C'est l'instinct qui joue.

Cahiers Quant à nous, notre but n'est pas de vous faire dire des pourquoi ou des comment. Simplement, vous et votre œuvre, ça nous intéresse. Alors nous vous posons certaines questions propres à provoquer chez vous certaines réponses ou certaines réactions. Le résultat, quel qu'il soit, nous intéresse.

Polanski Il ne me reste donc plus qu'à ajouter à ce que je disais tout à l'heure : cela était ma réaction.

Cahiers Si tous les gens qui font du cinéma savaient exactement le pourquoi et le comment de tout ce qu'ils font, ils ne pourraient plus faire de cinéma.

Polanski Oui. C'est comme peindre... Vous ne vous dites pas tout le temps : quelle couleur mettre ? Où ? Pourquoi ? Vous ne dites pas : je suis communiste, donc je dois mettre du rouge...

Cahiers D'un autre côté, quand on dit quelque chose, cela a forcément un rapport avec ce qu'on fait. Même si ça paraît à côté, ça a forcément un rapport...

Polanski C'est vrai. Chacun de nous a ses opinions, sa philosophie, même s'il n'en est pas conscient. Alors, tout ce qu'on fait a un rapport avec ce qu'on sent. Quand on a offert à Moïse, lorsqu'il était bébé, le choix entre l'or et la braise... Vous vous souvenez ? Eh bien ! il a tendu la main vers l'or. Ça correspondait à quelque chose, à son intelligence, à son âme, à ce qu'il était... Heureusement qu'on a poussé sa main vers la braise. Et si on ne vous poussait pas quelquefois la main, eh bien, on serait souvent baisé...

Cahiers Donc, quand vous avez voulu faire *Repulsion*, vous avez poussé la main vers quelque chose qui vous intéressait.

Polanski Exactement. Et le pourquoi, c'est que je suis un obsédé sexuel !

Cahiers Vous vous êtes inspiré de filles que vous avez connues ?

Polanski Un peu. J'ai connu une fille qui correspondait un peu à celle-là. Mais ce n'est pas parce que j'ai connu cette fille que j'ai choisi cette histoire. Je connais d'autres filles qui correspondent à d'autres histoires, et si je n'ai pas choisi de les raconter, c'est qu'elles m'emmerdent !... Donc, c'est en fonction d'un *Moi*, pas d'une *fille*, que je choisis.

Et puis... Je ne sais pas : il faudrait que je voie un psychanalyste... Mais au fait : j'en ai vus. Je leur ai montré mon scénario, ils l'aimaient tous beaucoup, et ils disaient aussi que je n'avais pas besoin de psychanalyste car je suis parfaitement équilibré... Ce qui m'a fait beaucoup de peine, car je me prenais toujours pour un fou. Alors, d'apprendre ça, forcément, ça me faisait un coup !... Car les équilibrés, quoi !... C'est tous les banquiers, les épiciers et les gens bien intentionnés, et faire partie de ça !...

Cahiers *Repulsion* et *Le Couteau dans l'eau* sont des scénarios originaux ?

Polanski Tout est original. Garanti. Mais *Repulsion* est écrit avec Brach, et *Le Couteau* avec Skolimowski. J'aime beaucoup Skolimowski, mais en général on ne l'aime guère. Il est sûr de lui, insolent, provocant : on n'aime pas beaucoup ça. Les gens aiment qu'on soit humble, et qu'on dise qu'on aime Paris, ou Varsovie, qu'on s'y sent bien et que les gens y sont si gentils... Or, Skolimowski n'a jamais dit des choses comme ça. Et il n'en dit toujours pas. Mais je l'aime beaucoup, car il a beaucoup de talent. Bien sûr, il est arrogant. Et alors ?...

Je l'ai connu il y a très longtemps. Il n'avait encore rien fait. Et quand je dis « rien », c'est qu'il ne foutait strictement rien. A ce moment-là, il a commencé à faire de la poésie... dont tout le monde rigolait, mais c'était très bien. Il a réussi à en faire éditer quelques plaquettes. Ensuite, il a commencé à écrire une pièce — moins bonne que ses poèmes : puis, il a travaillé avec Andrzejewski — l'auteur de *Cendres et Diamants* — avec qui il a fait *Les Innocents charmeurs*. Tout le monde dit que c'est Andrezejewski qui l'a dominé, qui a tout fait, mais c'est faux. Rien qu'en voyant *Le Couteau dans l'eau,* vous pouvez sentir les thèmes propres à Skolimowski, sa manière, si vous comparez avec *Les Innocents.* Et Andrzejewski lui-même, qui est mon ami, m'a dit que la plupart des dialogues étaient de Skolimowski. Evidemment, le talent de Skolimowski ne fait peut-être pas plaisir aux gens de cinéma, mais moi, dès le début, j'étais sûr qu'il ferait quelque chose. Car il a du nerf, de la... Enfin il en a, quoi !... Et dans ce métier, il en faut. Dans tous, d'ailleurs. Et le « shoe-shine » des Champs-Elysées ? C'est parce qu'il en a qu'il fait son travail. Tandis que ceux d'ici... Y a qu'à voir les souliers !...

Pour *Le Couteau,* j'ai d'abord écrit la nouvelle — vous diriez le synopsis — et je l'ai montrée à Jerzy Bossak, directeur artistique du groupe Kamera — où a travaillé Munk dont j'étais alors assistant — il l'a pris et m'a dit de bâtir un scénario dessus. Mais j'avais besoin d'un écrivain, quelqu'un avec qui élaborer une langue commune. J'ai donc pris Skolimowski, et, pendant deux semaines, nous avons travaillé. Il y eut des gens qui aimèrent beaucoup le résultat, mais, malheureusement, pas ceux du ministère de la Culture, qui le refusèrent. J'ai failli abandonner, mais Bossak m'a dit : « Pourquoi ne reprenez-vous pas ça ? Récrivez-le et représentez-le. Et tâchez d'enlever tout ce qu'il y a d'emmerdant dedans !... » C'est ce quon a fait.

Cahiers Skolimowski vous a-t-il apporté davantage sur les personnages ou sur les dialogues ?

Polanski Un peu les deux. J'ai apporté mon idée : les trois personnages. Lui a travaillé les dialogues. Et bien travaillé. Car il est très sévère, très organisé, et il m'a beaucoup appris. Il peut passer des heures à rayer dans un dialogue les lettres inutiles. Je dis bien : les lettres !... Et c'est vraiment là que j'ai vu que, dans un dialogue, les « ah ! », « mais ! », « ben ! » et tout ça, c'est vraiment de la merde ! des trucs de faux dialogues qui prétendent imiter le langage parlé. Et les « mais-z-alors ! », et les « Tu parles ! »... Un bon dialogue se passe de broutilles de ce genre. Skolimowski, lui, m'a obligé à m'organiser très strictement pour la construction, en même temps qu'il m'obligeait à abandonner certaines idées qui paraissaient intéressantes, brillantes, marrantes, au profit d'un perfectionnement de cette construction. Pour *Le Couteau*, la construction a été très dure. Il fallait tasser, fragmenter, relier les fragments... Mais j'ai très vite vu que si on ne lui imposait pas cette forme, le film ne serait que du blabla...

Cahiers Les dialogues de *Walk-Over* sont parmi les plus elliptiques et allusifs qu'on ait jamais entendus. Ainsi, les personnages ne parlent jamais directement de ce qu'ils font...

Polanski Evidemment, mais pourquoi parleraient-ils directement puisqu'on ne le fait pas dans la vie ? — sauf dans une interview. Vous êtes par exemple avec une fille avec qui vous voulez faire

1

1. *Zygmunt Malanowicz dans* Noz w Wodzie (Le Couteau dans l'eau).
2. *Donald Pleasance, Françoise Dorléac et Lionel Stander dans* Cul-de-sac.

2

l'amour. Et bien, vous lui direz des trucs du genre : « Veux-tu encore boire quelque chose ? » (Et la fille répond : « Non je ne veux pas boire. ») Bon, mais qu'est-ce que c'est que tout ça ? Une façon de parler d'autre chose. De tout autre chose. Car c'est toujours d'autre chose que l'on parle.
Mais Skolimowski n'opère pas seulement par calcul. Il a aussi une énorme mémoire verbale. Si quelqu'un doit exprimer le désir d'aller au cinéma, la première chose qu'on pense à lui faire dire c'est : « J'aimerais aller au cinéma ce soir. » C'est justement là le genre de chose qui fera bondir Skolimowski. Et il bondira en disant : jamais il ne parlerait comme ça !... Il dirait : « Qu'est-ce qu'on joue ce soir ? » Ou : « Est-ce qu'on joue ce soir quelque chose d'intéressant ? » Skolimowski emmagasine subconsciemment la façon exacte dont on dit les choses. C'est là toute la différence entre un bon et un mauvais dialoguiste. Un bon se souvient de ces choses. Un mauvais, pas.
Un mauvais *écrira* la chose. Et puis il ajoutera, pour faire « parlé », des « Ah là là là ! », des soupirs ou des « hem hem ! », plus un « Nom de Dieu » ou un « Ah la vache ! »... Mais c'est pas avec des « Ah la vache ! » qu'on recrée la vie. C'est par une petite torsion dans l'ordre des mots, ou leur sens, ou par une petite rupture, juste où il faut.
En plus, dans la vie, on est économe de mots. Ecoutez seulement les gens parler. Vous demandez par exemple : « Veux-tu de l'eau ou du café? » La réponse, ce n'est pas : « Je voudrais du café », ou « Donne-moi plutôt du café ». La réponse, c'est : « café ! » Ça suffit : café ! Et d'ailleurs, quand on réfléchit à la question, on entendrait plutôt : « Dis-moi, tu veux de l'eau ou du café ? »... Parler juste, c'est ça.

Cahiers Ne tenez-vous pas davantage au réalisme du dialogue qu'à celui de l'image ?

Polanski Je tiens au réalisme de tout. Car, plus je me raconte des histoires incroyables, plus je sens que je dois les rendre de manière réaliste. C'est ce que j'ai fait dans *Repulsion*. Et cela, c'est le plus difficile, car c'est ce qui est, au départ, le plus poncif, le plus con. J'ai fait un tour de force, et j'avais envie de le faire. Mais ce tour de force consistait essentiellement en cela : rendre l'histoire plausible, réaliste. Et j'ai réussi. Car je l'ai fait, et bien fait. Vachement bien fait, même !... Vous direz ce que vous voudrez : tout est gros, bête, con, dans ce film, du début jusqu'à la fin, et n'importe qui pourrait raconter l'histoire de façon grotesque. Ça, c'est facile. Seulement, je l'ai racontée de façon plausible, et avec une étonnante motivation psychologique. Le résultat est que c'est devenu vrai. Ça, c'était moins facile !... Et j'aurais bien voulu voir le résultat si ç'avait été fait par un tel que je connais... En plus, tous les psychiatres le trouvent vrai, ce film, et en sont étonnés. C'est pourquoi aussi j'en suis fier.
Dans *Le Couteau*, le réalisme était différent. Tout était fondé sur l'ambiguïté, les petites ironies, une sorte de cynisme en demi-teintes. Mais c'est facile de faire ça. Fait par un amateur, ou fait sur le modèle commercial, de toute façon, le film aurait plu. On aurait toujours dit que c'était simple, gentil, sans y toucher, discret... Avec *Repulsion*, au moins, on ne peut pas le dire, et c'est ce qui me plaît. Avec *Le Couteau*, qu'est-ce que je risquais ? Au pire, d'ennuyer. Ce n'est pas grave. C'est courant, c'est même respectable. Tandis qu'avec *Repulsion*, ce que j'affrontais, c'était le risque du ridicule. Et ça, c'était dur, oui, vachement dur à surmonter ! Et, bien sûr, des critiques, français, ont trouvé que je l'étais, ridicule. Passons. Le film en tout cas m'a laissé épuisé.

Cahiers Ce qui gêne les gens, c'est la rupture de ton. Le film commence sur le mode réaliste, et, brusquement, on plonge dans l'univers mental de la fille, on rencontre ses phantasmes. C'est ça qui déroute ou qui scandalise. Pour eux, le film va trop loin.

Polanski Exactement ! Si j'avais fait tout le film dans le ton du début, les gens auraient dit que c'était une étude psychologique et tout... Avec de l'objectivité, de la minutie, de la retenue, et que l'auteur s'était privé de ceci ou cela... Mais c'est que je ne veux me priver de rien du tout, moi !... Et alors, les gens se seraient peut-être emmerdés comme des malheureux à ce film, mais ils l'auraient respecté.

Cahiers C'est peut-être ce que le film a de commun avec d'autres grands films fantastiques, cette façon de vous faire basculer tout à coup dans un autre univers.

Polanski Oui. On entre dans un autre paysage. Le paysage d'un cerveau.

Cahiers Ne vous semble-t-il pas que votre film ait en commun certaines petites choses avec ceux d'Hitchcock ?

Polanski Je ne sais pas. Ce n'est pas à moi de juger. Je ne suis pas aussi fanatique d'Hitchcock que vous l'êtes. Et, de toute façon, je n'ai pas essayé de faire comme lui. Le film auquel ça pourrait peut-être ressembler, c'est *Psycho*, mais ce n'est pas un film que j'aime tellement. Ce que je préfère, dans Hitchcock, c'est *Fenêtre sur cour*, ou *L'Inconnu du Nord-Express*. Cela dit, peut-être y a-t-il des ressemblances... Et même, ça doit forcément ressembler un peu à Hitchcock, même si je ne l'ai pas voulu et si je n'y suis pour rien, car ça part d'un cas un peu semblable à certains de ceux qu'il a traités.

Cahiers Qu'aimez-vous dans le fantastique ?

Polanski J'aime tous les films d'horreur. Ça me fait marrer. J'aime surtout *Peeping Tom* et *The Haunting*, de Wise.

Cahiers Et à part le fantastique ?

Polanski Je vois beaucoup de choses. J'aime tout le cinéma. Ce que j'aime le moins, c'est les trucs blabla et pseudo-intellectuels. Disons que j'aime l'action en général, et que ce que j'aime particulièrement, c'est Orson Welles, Kurosawa, Fellini, qui sont mes trois préférés. Je précise que j'aime surtout *Citizen Kane*, *Les Sept Samouraï*, *Trône de sang*, *La Forteresse cachée* — formidable ! — et *8 1/2*. Il y a aussi un autre film japonais que j'aime énormément. J'en suis sorti épuisé, à quatre pattes ! C'est *Feux dans la plaine*, de Ichikawa.
Dans les films français, j'ai surtout aimé *Les Carabiniers* — qui est ce que je préfère de Godard. Comment les critiques français ont-ils pu laisser choir un film pareil ? Et aussi *A bout de souffle*, *Alphaville*, *Les 400 coups*, *Jules et Jim*, *Tirez sur le pianiste*. J'aime aussi beaucoup ce que fait Bresson. Pas tout mais presque. Surtout *Pickpocket* et *Jeanne d'Arc*.

Cahiers Avez-vous été souvent assistant, de quelqu'un d'autre que de Munk, et est-ce que ça vous a beaucoup appris ?

Polanski J'ai surtout travaillé dans des court métrages. Et je ne crois pas que j'étais un bon assistant. Quant à apprendre... Tout vous apprend quelque chose. Et ça ne dépend pas de l'appreneur mais de l'apprentisseur.

Cahiers Ce n'est pas très français, ça. On peut dire : « Ça ne dépend pas du maître mais de l'élève »... Enfin, en français on n'a pas le droit de former des mots comme ça.

Polanski Mais si je veux me servir du mot apprendre ? C'est ça que je voulais faire. Et je l'ai bien dit comme je voulais le dire.

Cahiers On n'a pas le droit. Ce n'est pas prévu par l'Académie.

Polanski C'est pourtant bien pratique... Enfin, rien n'est prévu par les Académies...

Cahiers Et votre prochain film ?

Polanski Après *Repulsion*, il y a déjà eu *Cul-de-sac*, qui n'a pas encore été montré.

Cahiers Est-ce dans la ligne de *Repulsion ?*

Polanski Ai-je une ligne ? Si oui, elle doit être plutôt... C'est Einstein qui disait qu'il n'y avait pas de ligne droite. Alors, je crois que la mienne est parfaitement courbe.

Cahiers Quelle est l'histoire de *Cul-de-sac ?*

Polanski Il y a un couple — encore ! —, un homme de 45 ans environ (Donald Pleasance, qui joue dans *The Caretaker*) et sa femme, Françoise Dorléac. Ils vivent dans une sorte de château, dans une petite île. Là-dessus, arrive un vieux gangster blessé qui entre chez eux pour téléphoner. Il appelle quelqu'un qui doit venir le chercher, et il reste environ 24 heures dans la maison, en attendant le personnage en question. Le film décrit les rapports entre le couple et l'hôte. Un triangle, si l'on veut, mais pas basé sur l'amour. Il y a amour quand même, mais entre le mari et la femme. Mais c'est difficile de raconter une histoire en dehors de son film.

Cahiers Et ensuite ?

Polanski Ensuite, je commence le 15 février un film intitulé *Le Tueur de vampires*. Une comédie que j'ai écrite avec Brach. Je vais faire les extérieurs dans un château des Dolomites. Je crois que ce sera marrant. (*Propos recueillis au magnétophone*).



DONALD PLEASANCE (CACHANT FRANÇOISE DORLEAC) ET ROMAN POLANSKI : TOURNAGE DE « CUL-DE-SAC ».



APARAJITO



De film en film

par Satyajit Ray



On se fait des idées sur les gens. On finit par en créer une légende et la répandre. J'avais rencontré plusieurs fois à Paris Satyajit Ray. Je connaissais ses principaux films et j'avais ainsi imaginé sa personnalité et sa carrière.

Ce dessinateur de Calcutta avait été frappé par la grâce cinématographique, le jour où il avait rencontré Jean et Claude Renoir, arrivés au Bengale pour y réaliser *Le Fleuve*. Sitôt après il s'était écrié « Moi aussi je suis cinéaste ! » et s'était mis à réaliser *Pather Panchali*. Ce film était resté ignoré de tous, et surtout en Inde, jusqu'au moment de sa présentation à Cannes. Il y serait passé inaperçu sans André Bazin qui réussit à lui obtenir le petit prix du « *document humain* ». Sans cette récompense européenne, Satyajit Ray aurait pu cesser de faire des films.

Le Lion d'Or de Venise pour *Aparajito* n'aurait pas réussi à lui procurer une vraie notoriété en Inde. Il continuait bien à produire, de temps à autre, quelques films, parce qu'ils étaient remboursés non par leur carrière sur le marché national, mais par leur succès en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. En résumé, ce cinéaste oriental aurait été et resterait complètement tributaire de l'Occident...

De quelques faits authentiques, j'avais tiré des conclusions inexactes. Il ne reste pas grand-chose de ces légendes, après un long séjour à New Delhi, puis à Calcutta, et plusieurs heures d'entretien avec Satyajit Ray. Il est faux qu'il soit presque inconnu en Inde, celui qui présidait le jury du Festival à New Delhi. Dans cette capitale comme dans sa ville natale, Calcutta, s'il m'arrivait de sortir avec lui dans la rue, il était sans cesse absorbé par des chasseurs d'autographes. Dans la presse, ses interviews tenaient la première page. Il fut reçu en audience privée par plusieurs ministres et le président de la République — qui lui conféra une distinction exceptionnelle, jamais accordée avant lui à aucun cinéaste indien.

Témoin de tant d'honneurs, je commençais à me créer une autre image de Satyajit Ray. Passant de l'indignité à un excès de gloire, n'était-il pas devenu une sorte de poète lauréat, trop officiel à mon gré ?

Il me fallut le rencontrer dans sa ville natale, Calcutta, pour corriger cette nouvelle erreur de perspective. Alors que d'autres cinéastes indiens mènent une vie fastueuse, habitent des palais, sont devenus de nouveaux Maharadjahs, Satyajit occupe, dans un faubourg, un petit appartement de trois ou quatre pièces, avec sa femme et son jeune garçon, au deuxième étage d'un modeste pavillon.

A Bombay et à Madras j'avais vu des réalisateurs indiens, entourés de tout un état-major, diriger leurs films dans des

1

1. Charulata.
2. Mahanagar (La Grande Ville) : *Jaya Bhaduri, Soumitra Chatterji et Madhabi Mukerji.*

2

studios et des décors fastueux. A Calcutta j'ai vu travailler Satyajit Ray sur un humble plateau pareil à une grange délabrée. Il avait l'œil fixé à l'œilleton d'une caméra, et se déplaçait avec elle sur un travelling. Bien qu'il fut en train de travailler à son nouveau film « *Le Lâche et le Saint* », il avait trouvé le temps de venir donner un coup de main à un de ses assistants. Il l'aidait à mettre en scène son premier long métrage... Nous sommes allés dîner et bavarder dans un petit restaurant suburbain, qui ne ressemblait en rien aux salles de banquet où m'avaient généreusement traité d'autres cinéastes indiens...

Ces notations ne me paraissent pas inutiles pour introduire les propos de Satyajit Ray sur sa vie, sa carrière, ses œuvres. Je lui donne la parole, sans prétendre transcrire un rigoureux enregistrement. Je n'avais pas emporté en Inde mon magnétophone japonais. J'ai noté, comme au siècle dernier, sur un bloc-note des propos en anglais, que je rédigeais en français.

Reprenant ces feuillets après plusieurs semaines, les coordonnant, procédant parfois à un « re-montage », j'ai pu laisser aller parfois mon imagination. Quelles que soient les « fautes du copiste », je crois pourtant que cet entretien pourra contribuer à mieux faire connaître en France la personnalité de Satyajit Ray.

Georges SADOUL.

Je suis né à Calcutta en 1921. Mon grand-père Hire Ray était savant, écrivain, musicien. Il n'était jamais allé en Europe. Il avait fondé la meilleure imprimerie existant alors en Inde, avait perfectionné les procédés de clichage et créé des journaux pour enfants, dont certains paraissent encore. Ses presses occupaient une partie de sa maison, où je suis né.

Mon père Sekumar Ray avait écrit des livres et des poèmes très renommés au Bengale. Il était devenu, après mon grand-père, le directeur de l'imprimerie. Quand il est mort à trente-neuf ans, je n'en avais que deux. L'entreprise familiale a périclité. J'avais six ans quand elle a fait faillite. Ma mère a dû quitter notre maison pour aller vivre avec moi, son fils unique, chez son frère aîné. Elle avait fait des études. Elle est devenue institutrice et, pour pouvoir m'élever, gagnait un peu d'argent avec des travaux de broderie. J'ai grandi dans la maison de mon oncle maternel. Après avoir obtenu ma « matriculation », l'équivalent de votre baccalauréat, j'ai poursuivi mes études au « Presidency College », le meilleur du Bengale. En 1940 j'ai obtenu ma licence de sciences économiques. J'avais été orienté dans cette voie par un ami de mon père, un statisticien.

Depuis mon enfance, j'adorais dessiner et peindre. Une fois licencié, je suis allé étudier les beaux arts à la « Tagore University », fondée par le grand écrivain, qui vivait encore. Cet établissement célèbre se trouvait à 150 kilomètres de Calcutta. J'y passai deux ans et demi. En 1942 les Japonais approchèrent des frontières du Bengale et bombardèrent même ma ville natale. Inquiet pour ma famille je retournais à Calcutta en décembre. Je continuai quelque temps à y étudier les beaux arts, mais il me fallait vivre.

En 1943, à 22 ans, j'entrais comme dessinateur dans une agence de publicité. Je devais y travailler dix ans durant et en devenir le directeur artistique. Je créais des jaquettes de livres, des affiches, des illustrations d'ouvrages pour enfants. J'introduisais des formes indiennes dans une typographie et un style de dessin très occidentalisés.

Le cinéma était devenu mon « hobby ». Il m'avait passionné depuis l'enfance. Je fus un des fondateurs en 1947 de la « Film Society » de Calcutta à qui je consacrais beaucoup de temps. Je revoyais trois, quatre, cinq fois le même film, s'il était bon, tout en prenant des notes. Nous avons pu avoir une copie du *Potemkine*. Je l'ai vue et revue plusieurs douzaines de fois.

En même temps, je me passionnais pour les ouvrages théoriques publiés en anglais. Poudovkine, Paul Rotha, Wladimir Nielsen, Eisenstein dont « Film Sense » fut pour moi en 1947 une grande révélation. Les films qui m'ont le plus frappé à cette époque ? Ceux de Fritz Lang — (période américaine et aussi *Metropolis, Le Dr Mabuse* — de John Ford, de Frank Capra, de John Huston (*Le Trésor de la Sierra Madre*), de Lubitsch, de William Wellman (*The Ox-Bow Incident*), de Billy Wilder (*Ace in the Hole*).

Côté français, *Goupi main rouge*, présenté à Calcutta dans une version doublée en anglais, a fait sur moi une impression profonde. J'ai beaucoup apprécié les films muets de René Clair, *Le Chapeau de paille d'Italie, Les Deux timides*, et ceux de Marcel Carné, *Le Jour se lève* et *Les Visiteurs du soir*.

Avant la guerre j'avais pu voir diverses productions d'Abel Gance. *Les Misérables* de Raymond Bernard firent sur l'enfant que j'étais alors une forte impression, et je considérais Harry Baur comme le meilleur acteur du monde. Après la guerre, les films européens devinrent très rares, mis à part quelques productions soviétiques qui me frappèrent vivement : *Ivan le terrible, Alexandre Newski, Tempête sur l'Asie, Le Professeur Mamlock*. Plus tard, je devais rencontrer Poudovkine, et un contact s'est tout de suite établi entre nous.

Le film de Jean Renoir *The Southerner* m'avait beaucoup impressionné par son approche toute fraiche d'un sujet américain, bien différente de beaucoup d'autres productions d'Hollywood. Or, en 1949, lisant les annonces d'un journal de Calcutta, « The Statesman », j'y ai découvert la petite annonce suivante : « *On demande jeune Indienne pour figurer dans un film. Téléphoner à M. Jean Renoir, Great Eastern Hotel* ». C'est ainsi que j'ai appris qu'il était arrivé au Bengale pour y réaliser *Le Fleuve*.

Je suis allé le trouver au « Great Eastern », je me suis présenté comme un cinéphile, animateur de la « Film Society ». Il m'a accueilli avec beaucoup de gentillesse et de générosité. Je l'ai un peu aidé quand il a fait des bouts d'essai avec de jeunes Bengalaises. Ensuite il m'a demandé de l'aider à trouver des extérieurs aux environs de Calcutta. Nous avons beaucoup bavardé. Il s'est dit surpris par le nombre des films et des cinéastes que je connaissais. Nous sommes devenus assez amis, et je me suis aussi lié avec son neveu, l'opérateur Claude Renoir.

En arrivant à Calcutta, Renoir avait déjà écrit le scénario du *Fleuve*, rédigé à Hollywood. Das Gupta, qui devint son assistant, me l'avait donné à lire, et certaines choses m'ont choqué. Je suis allé le lui dire à son hôtel. Il m'a répondu qu'il n'était pas étonné de certaines invraisemblances. Il ne connaissait pas l'Inde quand il avait dû rédiger ce scénario pour son producteur. A Calcutta, Renoir a beaucoup modifié son premier découpage. J'en ai été heureux parce que ce travail ne me plaisait pas sur de nombreux points. J'aurais bien voulu pouvoir suivre de bout en bout le tournage du *Fleuve*. Mais il avait lieu à 25 kilomètres de Calcutta, à Berhapur, sur le Gange, et mon travail me retenait dans mon agence de publicité. Lors de mes rencontres avec Jean Renoir, je lui ai raconté le sujet de *Pather Panchali*, dont je rêvais déjà de faire un film. Il m'a beaucoup encouragé à le réaliser. Mais, en 1950, mon agence m'a envoyé en Angleterre, et j'ai travaillé dans leur bureau de Londres. Je suis très vite entré en conflit avec son directeur artistique parce qu'il avait tenté de faire passer mes projets d'affiches pour les siens, auprès des clients. Je suis allé travailler dans une autre agence.

C'était la première fois que je séjournais en Europe. En cinq mois j'ai vu quatre-vingt-quinze films, car nous en étions sevrés à Calcutta. Le premier soir de mon arrivée à Londres, j'ai vu au cinéma « Curzon » un double programme qui m'a très fort impressionné : *Une nuit à l'opéra* des Marx Brothers, et *Le Voleur de bicyclette*. Ce film, dont on peut aujourd'hui penser ce qu'on veut, a exercé sur moi une influence décisive. J'ai été très frappé de découvrir qu'on pouvait travailler exclusivement en extérieurs, avec des acteurs non professionnels et j'ai pensé que ce qu'on pouvait faire en Italie on pouvait aussi le faire au Bengale, malgré les difficultés de l'enregistrement sonore. J'ai vu ensuite *Miracle à Milan*, dont j'ai beaucoup aimé le début, avec son personnage de Toto, le ruisseau de lait, etc. Ce n'est que bien plus tard, à Paris, après *Pather Panchali*, que j'ai découvert Rossellini et la *Terra trema* de Visconti.

Parmi les autres films que j'ai découvert à Londres, je n'ai eu aucun goût pour les films de Cocteau, mais j'ai été transporté par *La Règle du jeu*. C'est pour moi comme une fugue de Mozart, une variation sur ses « Noces de Figaro ». J'ai découvert aussi à Londres *Nanouk* et *Louisiana Story*, qui m'ont fait comprendre l'importance de Robert Flaherty. Mais il m'a fallu attendre 1958 pour connaître l'ensemble de son œuvre.

Côté soviétique, j'ai pu découvrir Dovjenko (*La Terre, Chtchors*). C'est un réa-

lisateur génial, un grand lyrique, qu'on ne connaît pas assez. J'ai beaucoup apprécié *L'Enfance de Gorki* de Donskoï. On m'a dit plus tard que *Pather Panchali* aurait été influencé par ce film. Franchement je ne crois pas. Je n'ai en tout cas jamais voulu faire un film à la manière de Donskoï. N'a-t-on pas dit jadis à Bibhuti Bannerji, l'écrivain, que son livre « Pather Panchali » avait été profondément influencé par « Jean Christophe ». Or, il ignorait alors jusqu'au nom de Romain Rolland, et il n'a lu « Jean Christophe » qu'après avoir publié son roman.

Comme je vous l'ai dit, c'est après avoir vu à Londres *Le Voleur de bicyclette*, que j'ai décidé de réaliser selon les méthodes néo-réalistes *Pather Panchali*. J'ai écrit mon premier traitement sitôt mon retour à Calcutta, en octobre 1950. Je suis allé proposer mon sujet à plusieurs producteurs. Pour mieux les séduire, mon scénario était illustré de 500 dessins, peut-être. Ce fut en vain. Personne ne prêta la moindre attention à mon projet, même pas les gens de « New Theaters Ltd. » qui, vers 1930-1940, avaient soutenu le meilleur cinéma bengali.

J'ai commencé alors à travailler sur le film avec deux amis, qui étaient encore comme moi des amateurs : Subrata Mitra, qui est devenu mon opérateur, et Bansi Chandragupta qui a, depuis, été mon décorateur pour tous mes films. Tous les trois nous nous sommes mis à tourner des bouts d'essai, un peu partout, avec une caméra de 16 mm, seulement pour savoir si nous étions capables de fixer quelque chose sur la pellicule. Nous filmions dans les rues ou dans la campagne, par beau et mauvais temps, pour nous entraîner.

Quand nous avons été un peu satisfait, nous avons cherché comment produire *Pather Panchali* en 16 mm ou en 35 mm. Nous avons fini par comprendre que le film nous coûterait au minimum 20 000 roupies (20 000 F). Nous n'avions pas d'argent. Nous avons provisoirement renoncé.

Mais, en 1952, j'ai décidé de réaliser le film à n'importe quel prix. J'avais une assurance sur la vie. Je l'ai négociée pour 7 000 roupies et nous avons commencé le tournage, avec des acteurs non professionnels. J'ai découvert la petite fille dans une école, et la femme dans un magasin où elle était employée. Je n'avais pas quitté mon emploi et nous pouvions seulement travailler le samedi et le dimanche. Il ne nous était pas même possible de monter ce que nous avions tourné : nous ne pouvions donc le montrer à personne.

Pour pouvoir continuer, j'ai vendu ma bibliothèque, mes livres sur l'art, les bijoux de ma mère et de ma femme. J'ai pu ainsi trouver 4 000 roupies de plus. Nous avons pu faire un premier montage muet, qui durait 40 minutes. Il nous a été possible de montrer ce que nous avions réussi à filmer sans décors, sans acteurs, sans maquillage, et sans beaucoup d'argent.

Ce petit film ne nous a pas permis de trouver un commanditaire. Nous avons dû interrompre notre travail pendant un an environ. J'étais complètement découragé, presque prêt à abandonner, lorsque ma mère a pu me faire rencontrer le Dr B.C. Roy, premier ministre du Bengale, avec qui elle avait un ami commun. Il a vu notre film, et nous a obtenu une subvention pour l'achever. On nous a donné 10 000 roupies (10 000 F), puis des petites sommes par versements assez espacés.

Le film n'était pas encore terminé quand un de mes patrons, D.R. Nicholson, en a vu quelques séquences. *Pather Panchali* lui a tant plu qu'il m'a accordé un long congé pour travailler, et qu'il a mis de l'argent dans la production.

Après sept mois, les membres du gouvernement ont vu le film à peu près terminé, ils ont trouvé son dénouement trop pessimiste et m'ont demandé d'ajouter une séquence de conclusion où l'on verrait le développement actuel des campagnes au Bengale. J'ai refusé, disant que cela ne se trouvait pas dans le livre célèbre de Bisbhuti Bannerji, et que je me refusais à modifier un roman publié bien avant l'indépendance de l'Inde. J'ai fini par avoir gain de cause, et le gouvernement, mon producteur, s'est enfin décidé à autoriser en 1955 la première représentation de *Pather Panchali*.

Nous avons pu nous assurer une exclusivité pour six semaines dans un grand cinéma de Calcutta. Au début, le film n'a guère « marché », mais après la troisième semaine le succès est devenu brusquement tel qu'on l'a donné à bureaux fermés, les gens faisant la queue pour avoir des places.

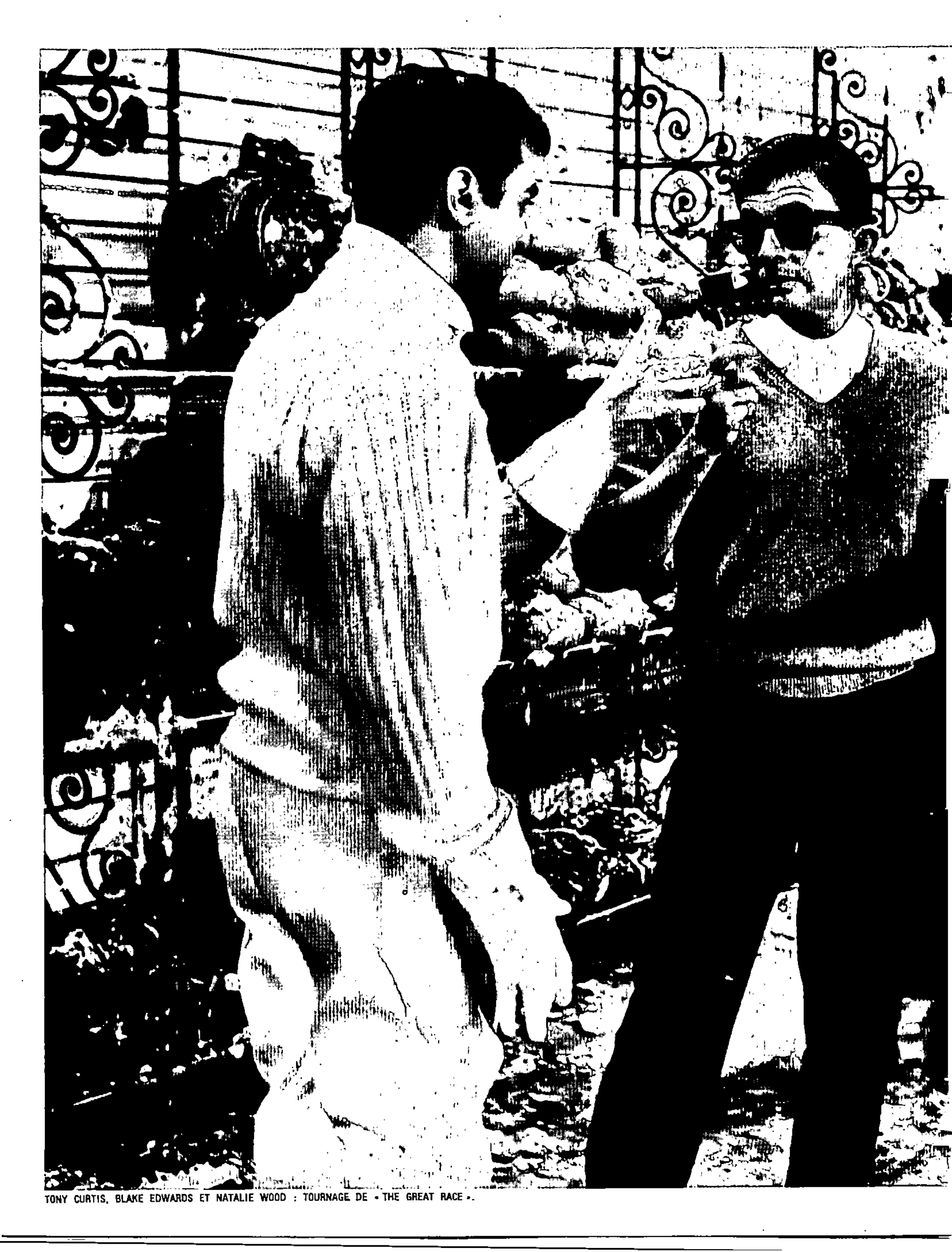
Le directeur de la salle aurait bien voulu continuer les représentations. Mais il avait signé un contrat pour un film à grand spectacle de Madras, produit par S. Vasan, qui refusa de retarder sa « sortie ». *Pather Panchali* fut donc retiré de l'affiche, et le film de Madras commença sa carrière, en présence de son producteur. Le lendemain, à six heures du matin, on sonna à ma porte. C'était le producteur, S. Vasan, qui avait tenu à voir *Pather Panchali*. Il m'en parla avec tant d'enthousiasme et d'émotion que les larmes lui coulaient des yeux. Il me dit qu'il aurait retardé la sortie de sa super-production, s'il avait connu mon film. *Pather Panchali* fut repris par un autre cinéma de Calcutta, où son exclusivité se poursuivit pendant sept semaines. Le film eut du succès dans tout le Bengale, puis dans diverses villes indiennes et le gouvernement se trouva largement remboursé de sa commandite. Quant à moi, je compris que je pouvais désormais me consacrer au cinéma, et je quittai mon agence de publicité.

Mon premier film avait comme sources le cinéma européo-américain et la littérature bengali. Il devait quelque chose à des cinéastes comme Flaherty et Donskoï, mais son style était celui du livre adapté. Pour moi, au cinéma, le style est déterminé par la matière, par le sujet traité. N'allez pas me prendre pour un théoricien. Je suis un instinctif. Qu'on ne croie pas que je dessine (Suite page 76)





APARAJITO



TONY CURTIS, BLAKE EDWARDS ET NATALIE WOOD : TOURNAGE DE « THE GREAT RACE ».



D'un naturel sophistiqué

entretien avec Blake Edwards par J-F Hauduroy

Cahiers Comment avez-vous débuté ?

Blake Edwards Le cinéma ne jouait aucun rôle dans ma vie, mais je ne connaissais rien d'autre. J'avais le choix entre faire du cinéma ou devenir cambrioleur. J'ai pris la voie plus facile : je n'avais pas de revolver sous la main... Et puis, peu à peu, je me suis passionné pour le cinéma.

Cahiers Vous avez joué en 1944 dans un film de Preminger : *In the Meantime, Darling*...

Edwards Oui, et maintenant, quand je rencontre M. Preminger, je pense à ce jour où, au studio, il s'est déchaîné contre moi. Il m'a littéralement mis en pièces, mais j'ai répliqué en le traitant de tous les noms. Heureusement, j'ai renoncé à devenir comédien...

Cahiers Votre expérience de comédien vous a certainement influencé...

Edwards J'en suis persuadé, j'ai été engueulé, j'ai travaillé sous la direction de metteurs en scène au caractère difficile, des gens sarcastiques, sans pitié, méprisables... Je me suis dit que, plutôt que de chercher à obtenir ce qu'on veut par des moyens semblables, il valait mieux s'y prendre autrement. Je ne voulais pas qu'on me juge comme je jugeais ces gens-là.

Cahiers En 1948, vous avez été le coscénariste, le producteur et l'interprète d'un western : *Panhandle*. Votre personnage était inspiré par Billy le Kid...

Edwards Oui, j'ai toujours beaucoup aimé l'Ouest et cette période de notre histoire. Aussi ai-je décidé d'écrire un western avec John Champion. Je n'ai pas eu trop de mal à le produire, car mon père était dans l'industrie ! Il nous aida en faisant circuler le scénario. Mon associé disposait d'un peu d'argent et puis, honnêtement, nous avions écrit un assez bon script. L'année suivante, avec le même ami, nous avons fait *Stampede*. Le premier film avait eu un certain succès et le studio décida que nous devions récidiver.

Cahiers Après ces deux films, vous avez travaillé à la radio en tant qu'auteur et metteur en ondes...

Edwards Oui. Mon association avec cet ami prit fin et j'attendais, les bras croisés, que quelqu'un se décide à faire travailler ce brillant jeune homme qui avait déjà produit deux petits films. Je connaissais quelqu'un qui travaillait à la radio et, après lui avoir emprunté une de ses émissions, je décidai d'en écrire une à mon tour pour m'amuser. Je suis resté plusieurs années à la radio et j'ai écrit un grand nombre d'émissions policières et d'aventures. Une de mes séries a eu beaucoup de succès : ici c'était « Richard Diamond » avec Dick Powell. Cela mar-

chait très bien à la radio lorsque Dick Quine revint à la mise en scène et me demanda si j'aimerais écrire un scénario avec lui.

Cahiers Vous avez continué à travailler avec Richard Quine pendant plusieurs années...

Edwards Nous avons fait... Attendez, je regarde dans ma bibliothèque... Nous avons fait sept films ensemble, les uns écrits en collaboration, les autres dont j'étais l'auteur, mais il est toujours difficile de dire, en matière de scénario, qui a joué le plus grand rôle.

Cahiers Avec Quine, vous avez écrit quatre films pour Mickey Rooney...

Edwards Oui, ils étaient écrits spécialement pour lui. Nous avons écrit un film intitulé *Drive a Crooked Road,* l'étude approfondie d'un petit homme très laid, au caractère complexe. Connaissant Mickey comme je le connaissais, je pouvais facilement exploiter certains aspects de sa personnalité.

Cahiers Participait-il à l'élaboration de ces films ?

Edwards Très peu. Mickey est toujours très impatient, très pressé ! Vous pouvez lui raconter une idée qui l'enthousiasme, mais l'instant d'après il est déjà parti jouer au golf ou il est allé écrire une chanson...

Cahiers Le dernier scénario que vous avez écrit avec Quine fut celui de *The Notorious Landlady,* mais il a été réalisé alors que vous étiez vous-même metteur en scène...

Edwards Le script a été écrit quatre ans avant la réalisation du film. Il était resté dans les tiroirs de la Columbia et j'avais essayé plusieurs fois de le racheter. Richard l'en a fait sortir mais on a engagé un autre scénariste qui l'a refait pour Mlle Novak. Au départ, le rôle principal n'était pas un rôle féminin : il ne pouvait pas l'être. Mais j'ai retrouvé mon nom au générique avec celui de l'autre scénariste. Moi, j'avais voulu faire un film à la manière d'Hitchcock, avec des clins d'œil. Le rôle principal était celui du personnage masculin : le rôle de Jack Lemmon. L'histoire était construite en fonction de ce personnage. Tout a été changé.

Cahiers Nous en arrivons à une date décisive : celle de votre passage à la mise en scène en 1955 avec *Bring Your Smile Along...*

Edwards J'avais en effet la volonté d'accéder à la mise en scène, bien que, en tant qu'auteur, je n'ai jamais eu le sentiment d'être « trahi », puisque c'est Quine qui tourna la plupart de mes scénarios. J'avais mis en scène plusieurs spectacles de télévision avec Dick Powell avant de débuter au cinéma. Je profitai de ce que mes scripts plaisaient pour dire aux responsables du show « Four-Stars Playhouse » : « Si vous voulez ce sujet, laissez-moi le mettre en scène. » Bref, j'en étais arrivé à la conclusion que ce métier de metteur en scène devait devenir le mien.

Cahiers Après *Mr. Cory.* Vous avez réalisé *The Perfect Furlough* qui demeure, paraît-il, un de vos films préférés...

Edwards Je crois y avoir trouvé le ton de la comédie. Le scénario n'avait rien d'extraordinaire, le film a été tourné en trente jours, et quand je le revois maintenant, je me dis devant certaines choses : « Comment ai-je pu faire ça ». Mais, malgré tout, *The Perfect Furlough* reste bizarrement un de mes films préférés. J'y ai travaillé avec plaisir, tout marchait comme sur des roulettes, j'étais stimulé. Mais en ce qui concerne les recettes, *Operation Petticoat* fut mon plus grand succès.

Cahiers Quelle fut la genèse de *Breakfast at Tiffany's ?*

Edwards Je ne sais pas exactement, mais je crois que ce fut aussi simple que ceci : l'agent d'Audrey Hepburn me recommanda à sa cliente, car Audrey ne pouvait avoir aucun des metteurs en scène avec lesquels elle avait l'habitude de travailler : Billy Wilder, William Wyler..., car ils n'étaient pas libres. Je ne sais pas très bien ce qui s'est passé en coulisses, mais j'ai entendu beaucoup de gens dire que j'avais fait ce film grâce à eux.

Cahiers Ce sujet vous plaisait-il particulièrement ?

Edwards Oui, bien que, dans ma vie privée, je sois totalement étranger à cet univers. C'est encore une de ces choses que je ferais différemment si j'en avais de nouveau l'occasion. Aujourd'hui, je serais plus fidèle au roman de Capote, mais cela serait aussi plus facile. A l'époque, le sujet effrayait beaucoup de gens. On touchait à des choses qu'ils avaient peur de voir exposées : les tendances homosexuelles du héros, les mœurs de Holly — elle vit avec des lesbiennes parce que ce sont de bonnes ménagères — etc., tout cela empreint d'ailleurs d'une bonne dose d'ironie et d'humour. Je n'étais pas en mesure de suggérer qu'Audrey jouât le personnage de Holly tel que Truman Capote l'avait imaginé.

Cahiers Avez-vous travaillé avec Axelrod au scénario ?

Edwards Non. Quand j'ai été choisi, le scénario était presque entièrement achevé. Georges Axelrod a publiquement critiqué mon travail : il pensait que j'avais gâché son script. Nous sommes de grands amis maintenant et je peux me permettre de le critiquer à mon tour : après tout, il a reçu un Oscar pour ce film... Il doit se rendre compte à présent qu'il a eu tort, mais il ne veut pas en convenir. Ce dont je suis responsable, c'est de la scène de la party. C'est moi qui l'ai écrite. Cette scène n'était qu'indiquée dans le scénario : quelques détails et deux ou trois passages dialogués. J'ai dû l'improviser sur le plateau et cela a été très amusant. J'ai exigé d'avoir des acteurs, et non des figurants. Je tenais à avoir de véritables comédiens, car je ne savais pas à l'avance ce que j'allais faire et je voulais qu'ils puissent me suivre. Il fallait qu'ils soient capables de jouer, même quand ils seraient en arrière-plan, ce qui n'est pas le cas en général dans les scènes de ce genre. On m'a dit que j'étais fou, que cela coûterait très cher. Ce le fut, mais je crois que cela en a valu la peine.

Cahiers Dans *Breakfast at Tiffany's* vous avez su allier beaucoup de naturel à une grande sophistication. Pensez-vous que ce mélange constitue en quelque sorte votre « marque de fabrique » ?

Edwards A mon avis, c'est Axelrod qui a apporté ce qu'il y a de sophistiqué dans ce film. Je pense d'ailleurs qu'il ne peut écrire que de cette façon. J'ai senti, moi, la nécessité de donner du naturel, de la fraîcheur à ce sujet, tout en conservant ce qu'il avait de sophistiqué. Mais pour répondre plus précisément à votre question, je crois pouvoir dire, en songeant à ce que j'ai fait, que j'ai la main plutôt heureuse pour réussir cette sorte de mélange. Mais j'aurais bien du mal à vous expliquer comment j'y parviens. Cette combinaison de deux éléments différents me plaît beaucoup. Elle est spécialement à sa place dans la comédie et je l'utilise alors délibérément. Il me semble que la comédie s'y prête très bien, même quand j'use du *slapstick.* Prétendre que le *slapstick* et la sophistication ne peuvent aller de pair est une erreur. Pour moi, je m'efforce d'élever le niveau du *slapstick* et de simplifier — en allant dans le sens du naturel — ce qui est sophistiqué. Ainsi ces éléments apparemment contraires font bon ménage.

Cahiers Après *Breakfast at Tiffany's. Experiment in Terror* vous a sans doute donné surtout l'occasion d'entreprendre quelque chose de différent ?

Edwards Exactement. Il s'agissait bien d'une expérience pour moi. Ce film appartenait à un genre qui m'est très familier, car ma carrière a été longtemps consacrée à des œuvres de ce type, lorsque j'écrivais pour la radio et la télévision. C'est un genre qui m'amuse. J'ai eu envie de faire quelque chose de nouveau, quelque chose qui diffère de ce qui avait précédé. Je suis très impulsif et je l'ai fait. Il s'agissait d'un film où la technique avait la primauté, d'un film qui ne mettait pas en jeu de vrais sentiments.

Cahiers Avez-vous choisi le sujet de *Days of Wine and Roses ?*

Edwards Non, c'est Jack Lemmon qui m'a choisi. Jack a pensé que j'étais tout désigné pour réaliser le film, car il s'agissait d'une histoire terriblement dramatique. Il a cru que je pourrais y apporter de la fraîcheur et de l'humour en contrepoint. Il pensait que cela avait beaucoup d'importance dans ce film. Jack Lemmon et Lee Remick y ont fait deux grandes créations. Je pourrais travailler toute ma vie avec, pour seuls interprètes, Lee Remick, Jack Lemmon et Audrey Hepburn !

Cahiers C'est un film auquel vous attachez une grande importance...

Edwards Oui, les personnages m'intéressaient plus que ceux de mes autres films. Ils appartenaient à la catégorie des impulsifs, des obsédés. Je crois que le cas de ceux qui ne savent pas se contrôler, se maîtriser, que ce soit dans ce domaine ou dans un autre, présente beaucoup d'intérêt. La question que je voulais poser était la suivante : « Pourquoi se détruisent-ils et détruisent-ils ceux qui les entourent, pourquoi sont-ils incapables de résister à leur démon ? » *Days of Wine and Roses* m'a beaucoup appris.

Cahiers *Pink Panther* fut aussi une expérience pour vous ?





Le « strip-tease » de Natalie Wood dans The Great Race.



Edwards Oui, je l'ai fait pour les mêmes raisons qu'*Experiment in Terror :* de nouveau, j'essayais quelque chose. Je n'ai pas eu l'impression d'avoir atteint là un point limite, mais cette expérience m'a encouragé à continuer. Je savais au départ que je voulais réaliser une comédie un peu folle, un peu loufoque : la présence de Peter Sellers m'a poussé dans cette voie. Je voulais aussi me perdre dans une sorte de frivolité sophistiquée et, en outre, utiliser un élément dont je ne m'étais servi que de façon très passagère auparavant : le *slapstick.* Cela en raison du personnage de l'inspecteur Clouseau...

Cahiers Est-ce que *The Great Race* constitue une nouvelle expérience dans le domaine de la comédie ?

Edwards C'est le prolongement de mes autres comédies, mais vous n'y trouverez cependant guère de points de comparaison. Il est vrai que j'emploie le *slapstick,* mais d'une manière que je n'avais encore jamais utilisée. Ce style découle de la période qui est celle du film : 1900. Le vilain moustachu poursuit sans relâche le héros. Le héros est *le* héros. Il est habillé de blanc, ses cheveux sont toujours bien coiffés, ses sourires sont éblouissants. Il est très élégant et, s'il représente l'incarnation même du bien, il est aussi terriblement ennuyeux. Le méchant est *le* méchant. Il est vêtu de noir, la méchanceté le possède entièrement, mais tous ses tours se retournent contre lui. C'est une sorte de dessin animé, mais avec des personnages réels. Il y a dans ce film un humour qui était déjà présent dans *Pink Panther* et plus encore dans *A Shot in the Dark,* mais il arrive ici aux personnages des aventures insensées dont ils ne devraient jamais sortir vivants. Bien entendu, on n'explique rien. Vous les retrouvez sains et saufs et vous recommencez. C'est très stylisé et ce qui rend l'entreprise difficile, c'est de conserver ce ton un peu fou tout en gardant suffisamment de vraisemblance pour que le public suive. Je me suis trouvé au pied de la Tour Eiffel avec 1 500 figurants en costumes... J'étais comme le baron Frankenstein : j'avais créé un monstre et j'espère que je lui ai donné le cerveau qui convenait...

Cahiers Avez-vous le sentiment, surtout depuis *Breakfast at Tiffany's,* d'avoir fait les films que vous souhaitiez faire ?

Edwards Je le crois, oui, mais je ne calcule pas ce que je fais ; je suis instinctif, je suppose. Il est difficile de dire qui est Blake Edwards. Si l'on veut bien examiner ma carrière, on voit qu'elle comporte plusieurs époques différentes. Je ne sais pas où je vais aboutir. J'essaie toujours de me plaire à moi-même. Il faut se plaire à soi-même et espérer que, grâce à cet effort, vous plairez également au public. C'est en général ce qui se produit. Si un chanteur ne chante pas bien pour lui-même, il ne chante pas bien pour les autres. Si j'ai envie de faire quelque chose de drôle, je le fais, si j'ai envie de faire quelque chose de dramatique, je le fais.

Cahiers Quelles sont, sur le plateau, vos méthodes de travail ?

Edwards Ce qui me guide, c'est d'abord le souci de laisser le plus de liberté possible

aux comédiens : liberté de jeu, liberté de mouvements, etc. C'est la caméra qui doit se plier aux acteurs, et non le contraire. Nous commençons par répéter et quand nous en sommes à peu près aux trois quarts, je sais comment la scène devra être conduite, quel en sera le ton, etc.

Cahiers Quels sont vos projets ?

Edwards Je ne ferai pas *La Planète des singes*. Le studio qui devait produire le film n'est pas disposé à dépenser l'argent que ce sujet exige. Aussi je suis obligé de changer mes batteries. C'est ainsi que je vais réaliser un film pour la Mirisch Co intitulé *What Did You Do in the War, Daddy ?* » Mon expérience de la guerre fut assez extravagante, et mon fils, qui n'a que cinq ans, me demandera peut-être un jour : « Qu'as-tu fait à la guerre, papa ? » J'ai pensé que c'était là un point de départ qui valait la peine d'être exploité et, avec Maurice Richlin, nous avons imaginé une histoire qui se situe pendant la deuxième guerre mondiale. Ce sera une farce assez folle... du moins nous l'espérons. Ce film ne représentera pas une nouvelle expérience, mais un prolongement de ce que j'ai déjà tenté dans la comédie. Je ferai ensuite deux films. Le premier avec Jack Lemmon : *The Toy Soldier*. Ce sera aussi loin de l'univers de la comédie que l'était *Days of Wine and Roses*. C'est l'histoire d'un homme et de son fils — un petit garçon. Ce petit garçon va mourir, il ne le sait pas et son père l'emmène en vacances. Le petit garçon commence à réaliser qu'il va bientôt mourir et il pose à son père des questions très difficiles auxquelles celui-ci est obligé de répondre. Dans un sens, cette histoire est morbide, mais elle a aussi une sorte de beauté étrange. Ces choses-là arrivent dans la vie. Il y aura beaucoup de joie et d'amour. Nous ferons le film ensemble, Jack et moi, sans bénéficier de l'aide d'un studio. En tout cas, c'est notre intention pour le moment. Ensuite, je tournerai *Gettysburg* qui racontera les trois jours de la bataille considérée du point de vue de la ville — que nous reconstruirons. Cette période de notre histoire m'intéresse particulièrement. Ce ne sera pas un film à message. Je n'aime pas les films à message et je crois que la notion de divertissement demeure toujours l'élément essentiel. Pour moi, c'est cela qui est important. (*Propos recueillis au magnétophone.*)

Les corps étrangers

Film assez décevant, *The Great Race* est cependant celui dont Edwards rêvait depuis fort longtemps, le pur dessin animé qu'annonçaient les films précédents. Avait-il tort de tendre toujours plus vers le cartoon ? Il y avait bien au bout, l'absurde pari de *The Great Race*, mais ce chemin passait par *The Pink Panther* et *A Shot in the Dark*. Il arrive ainsi qu'une idée fausse ne se révèle telle qu'après avoir permis à certaines vérités de se faire jour. Ces vérités, c'est ce monde qui se créait sous nos yeux, avec sa faune et sa logique, tendre et crispé à la fois, ce sont les deux films avec Peter Sellers. Mais *The Great Race*, accomplissement et échec à la fois, souligne mieux ce qui ne valait qu'ébauché, sous-entendu, frôlé, sans les secours du Cinérama.

Le metteur-en-scène est celui qui tend ses filets, plus certain de son attente que de son butin. Les films de Blake Edwards vivent d'une petite question insidieuse : comment réagissent les gens ? Une mise en scène est une mise en condition : attendre qu'une douce ivresse, qu'un égarement subtil entrouvrent les portes de l'étrange, peut-être même, avec un peu de chance, de la folie... L'ivresse joue un grand rôle dans les films d'Edwards (*Breakfast at Tiffany's* et bien sûr *Days of Wine and Roses*). C'est qu'elle ne brusque pas, ne précipite rien : elle forme et déforme avec lenteur. Ceux qui s'y livrent ou qui y sont livrés ne s'y perdent pas, mais leur timidité devient soudain de l'humour, leur ironie de la lucidité, leur aisance de la chorégraphie. Le cinéaste ne brusque personne non plus : il sait qu'il y a toujours un moment et un endroit privilégiés où l'impensable devient possible et l'impossible familier. Comment réagissent donc les gens ? Sous forme de gags, d'étranges confessions et de douces nostalgies...

Voilà la fameuse méchanceté d'Edwards. Nous lui devons les films les plus tendres et les mélodrames les plus discrets. Il suffisait de bousculer à peine les personnages, beaux parleurs vulnérables et un peu veules (ce sont toujours les mêmes, brillants et fades : Curtis, Lemmon, Niven...) et d'observer leurs réactions. Or, il y a aussi des gags dans le malheur et c'est même parfois pour souffrir un peu moins. Mais il apparut de plus en plus qu'il y avait deux veines chez Edwards. Et toujours la même question : comment les gens réagissent-ils ? On sait qu'elle est, également, au centre du dessin animé. Bien sûr, il y faut moins de tendresse et plus de mécanique. Sans doute Edwards tenait-il à se sauver de cette mélancolie un peu satisfaite, de cette timidité encombrante : il n'avait qu'à reprendre son ouvrage, mais en affirmer le dessin, en grossir les traits, en resserrer les contours. Donner à ses personnages plutôt qu'une vie falote à traîner, un rôle à jouer et, à la limite, un symbole à incarner. Il y eut d'abord Clouseau. Mais il est encore trop humain, trop proche du cinéaste. Il fallait l'anonymat, l'inconsistance du Leslie de *The Great Race*, tout de blanc vêtu, car il représente le Bien. Edwards, logique, simplifie à outrance, gomme et caricature. Le cinéma y gagne-t-il ? La réponse est au terme d'un détour et ce détour passe par le dessin et par ses vertus.

Chaque semaine, pendant un an, Copi, de dessin en dessin, présente le même personnage. C'est une femme hargneuse mais simple, aux cheveux raides, assise face à un vide d'où lui viennent toutes les réalités, plus impensables les unes que les autres. L'esprit en alerte, l'œil fixe, elle est là, mais c'est toujours pour être plus bafouée, trompée, dépassée... A la longue, sa seule présence, son obstination à « être là », suffisent à faire sourire. Chaque semaine, à chaque nouvelle épreuve, c'est un peu de notre monde qu'elle découvre ; des gestes, des paroles, des raisonnements, bribes qui finissent par constituer son acquis, par l'enserrer dans ce qu'il faut bien appeler son « caractère », car elle en a un, irréductible...

Le plaisir du dessin animé : l'esprit qui sait qu'il sera surpris, se demande alors comment il le sera et jouit de se savoir, pour quelques instants, dépassé. C'est toujours l'inattendu qui arrive mais dans un paysage plus précis chaque jour et où chaque aventure laisse une marque irréfutable. Toute cette vie — contradictoire, complexe — qui semblait refusée à ce personnage si grossièrement formé (quelques traits de plume) vient à sa rencontre. Un jour, le dessin n'a plus à être drôle, efficace ou compréhensible, car il n'a plus rien à prouver, encore moins à établir : c'est notre complicité qui le fait vivre et qui nous fait, encore, rire. Au bout d'un an, Copi (mais on aurait aussi pu citer Jules Feiffer ou Don Martin) n'a pas inventé un dessin mais bien un monde, tout aussi opaque, dément et obscur que le nôtre. C'est-à-dire (et c'est la morale de cette digression) qu'à mesure qu'il se répète, le dessin animé (ou humoristique) acquiert ce qui ne lui était pas donné : l'*Epaisseur* et rejoint ainsi ce qu'il avait pour mission de simplifier : la vie.

La vie, c'est justement, ce que Leslie et Fate ont *a priori*, ce qu'ils ne réussiront pas à faire oublier. Pourtant Edwards, qui a toujours aimé dans ses personnages la légèreté et l'aisance, les a voulus cette fois fades et inconsistants, réduits à leur panoplie, moins importants que leurs couleurs, leurs costumes, leurs attirails. Docilement, ils s'appliquent à exister le moins possible et leur course autour du monde, poussive et laborieuse, semble surtout destinée à prouver que, justement, aucune surprise n'est possible (à l'exception de quelques parenthèses et rencontres imprévues et heureuses, comme l'épisode d'Europe centrale, le duel, etc.).

Blake Edwards rêve en fin de compte d'un monde qui avait perdu toute épaisseur, à des personnages sans poids, sans corps, échappant à la pesanteur, les dimensions du monde devenant le cadre d'un gigantesque cartoon. Cette tentation qui faisait le prix des films précédents ruine *The Great Race* dont elle se veut le principe. On voit bien les personnages de Copi acquérir la densité qui leur manque mais on voit mal comment Leslie et Fate pourraient renier leurs visages, leur regard trop humain, leur corps trop lourd. Mais dans *The Great Race* — et c'est précisément ce que le Cinérama souligne et dénonce à chaque instant — malgré toute leur bonne volonté, Leslie et Fate sont d'abord Curtis et Lemmon et l'héroïne : Natalie Wood. Alors, tout ce qu'on devait oublier, affleure plus que jamais : les rides de l'un, le cabotinage de l'autre, la vulgarité de la troisième, chacun encombré de son corps, de cette vie, entropique, qui est pourtant la matière première du cinéma. — Serge DANEY.



The Great Race: Natalie Wood.



« SALVATORE GIULIANO » DE FRANCESCO ROSI.

Age d'or, âge du fer

notes sur la politique et le cinéma par Michel Mardore

Le Français vote en masse. Depuis que le pouvoir se personnalise, le citoyen hexagonal est de nouveau intéressé par la politique. Cela entre dans l'ordre des choses. Les affaires publiques ont enfin des champions, qui viennent relayer un Tour de France usé jusqu'au boyau. On pourrait dire, aussi bien, des stars, et nous serions au cœur de notre problème. Car la critique de cinéma, grisée par la course présidentielle, se met au goût du jour. On relance les vieilles étiquettes « Gauche » et « Droite », on veut à tout prix se compter. On injurie les manchots, qui prétendent, crétins, à l'apolitisme. Avec un regard en coulisse vers la tendance de qui vous savez. Comme si l'apolitisme avait jamais existé en matière de cinéma. Il faut en finir avec une légende ridicule, et qui n'a jamais correspondu à la moindre réalité.

Par essence l'image cinématographique, représentation de la vie, est aussi « engagée » que la vie elle-même, c'est-à-dire totalement. Mais cela veut-il dire que l'image et son commentaire critique doivent être soumis aux caprices de l'anecdote la plus partiale, aux contingences minuscules qui inspirent l'opinion de telle ou telle catégorie d'individus, à telle heure précise du Temps ? Réclamer un peu de hauteur, ce n'est pas sombrer dans les turpitudes réactionnaires de l'apolitisme — dans le sens où celui-ci déguiserait un conservatisme honteux —, mais traiter avec le respect qu'elles méritent les affaires de la Cité. Quand la Cité devient planétaire, un tel recul s'impose, non pour la prudence mais pour l'honnêteté. Bien entendu, l'attitude ici préconisée est « de gauche », comme toutes les démarches intellectuelles en vogue dans ce pays. On voit mal, d'ailleurs, ce qui serait « de droite », alors que la logomachie inverse ne coûte rien. Seuls des maniaques et des provocateurs osent encore se réclamer d'une idéologie de droite. Un Français sur vingt (donc un cinéaste sur vingt, un critique sur vingt, etc.) revendique cette option. Cela veut dire que tous les autres, soit 95 %, sont de gauche — eût dit à peu près le Père Ubu. J'entends signifier par là, non point que je dis la vérité, mais que la droite ne se vend pas. Or, que demande-t-on à n'importe qui et n'importe quoi, dans la seconde moitié du vingtième siècle ? De bien se vendre. C'est le seul critère, et on n'a jamais tant vu de jeunes Rastignac choisir le progressisme dans l'espoir de gagner plus vite la Triumph ou la Jaguar de leurs rêves. La gauche se vend très bien, donc. Il faudrait être fou pour soutenir des opinions contraires à la démagogie ambiante. Toute entreprise de droite est vouée à la faillite. Si l'on fait appel à l'intérêt des gens, il sera évident que la plupart choisiront de voler au secours de la victoire. A l'image du candidat de l'Opposition dans les dernières présidentielles. Il avait débuté à l'Action Française, prêté serment au maréchal Pétain, reçu la francisque, d'accord, tout ce que vous voudrez, mais il avait su choisir à temps le bon aiguillage et toute sa carrière postérieure fut orientée du côté des vainqueurs. Ce n'est pas un reproche, et il ne saurait être question, dans les présentes notes, d'aider à survivre une opinion aberrante, pour le seul romantisme de l'échec. Un cinéaste réputé n'hésite pas à dire : « Je suis de gauche parce que la droite est sans avenir ». Derrière le cynisme et l'insolence, une telle observation ne manque pas de finesse, dans la mesure où elle porte référence aux deux tendances contradictoires de l'esprit humain. De tels exemples sont avancés non pour une vaine polémique, mais afin de tordre le cou à une certaine éloquence. Dans une nation prospère et bien nourrie, pour une fois en paix, les seuls « engagements » offerts aux militants concernent un ou deux conflits étrangers, à quelques milliers de kilomètres du Café du Commerce. Au niveau des pantoufles, le verbalisme ne représente plus que lui-même. Dans le cinéma comme ailleurs, si l'on veut discerner un contenu politique, il faudra découvrir autre chose que les affirmations gratuites. Quand les mots se dévaluent, quand on ne fusille plus, quand on n'emprisonne plus au nom des idées, le concept de politique renonce à la violence d'un impact déterminé, mais acquiert une résonance plus universelle. Il envahit l'essentiel du monde. Profitons de cette métamorphose pour aider le cinéma à franchir une étape de sa vie adulte.

Les deux voies et l'idéal caméléon

Jusqu'à ce jour, on a distingué deux méthodes pour fabriquer les films politiques. Selon la première, il faut orienter toutes les images dans une seule direction, les charger toutes du même potentiel affectif et les rendre toutes également signifiantes. Bref, il faut raconter une histoire. Cela donne la révolte du « Cuirassé Potemkine », ou la grève du « Sel de la terre », ou la trahison du « Juif Süss ». A cette catégorie, il convient de rattacher les documentaires, les films de montage, etc., car ils ont en commun avec les précédents d'aller dans un sens bien défini.

L'autre méthode recourt à un procédé plus anodin. Il s'agit d'introduire, dans un contexte indifférent, des « gags » dramatiques ou drôles qui suggestionnent le spectateur et l'orientent dans le sens désiré. Dans « Viva Maria », apparaît de cette manière une suite de plaisanteries anticléricales. Avant son indépendance, Buñuel était coutumier du système. Nous avons nous-mêmes souligné en son temps la qualité de subversion antipolicière d'un film que l'ensemble de nos confrères avait méprisé, « Irma la Douce ». Jusque dans une œuvre alimentaire comme « Le Tigre se parfume à la dynamite », Claude Chabrol a glissé des phrases contre le pouvoir. L'inconvénient du truc, c'est sa facilité. Un gag, par définition, se contente de piquer au passage. Il ne comporte aucune analyse. Comme au spectacle de Guignol, il n'est pas malaisé d'obtenir le rire ou la colère du spectateur en chargeant de tous les péchés le gendarme et le curé. Cela ne nous apprend pas pourquoi il y a un gendarme, et pourquoi le curé. En outre, le gag, surtout s'il est verbal, présente l'inconvénient d'être réversible et interchangeable. Georges Sadoul, dans son « Histoire du Cinéma », a toujours fait grand cas d'un film bien oublié de Jean Delannoy, « Pontcarral », qui fut présenté durant la guerre de 1939-45. Un personnage y disait à peu près : « Aujourd'hui, monsieur, ce sont les honnêtes gens qui vont en prison ». Il paraît que les spectateurs applaudissaient à chaque séance. Je me demande pourquoi ce film n'a pas été réédité. Pendant les premières années du conflit algérien, les sympathisants du F.L.N., dont beaucoup connurent la prison, auraient pu venir chaque soir applaudir à la fameuse réplique. Vers la fin du même conflit, les parents et amis des membres de l'O.A.S. auraient pris la relève, et il ne faut pas désespérer de l'avenir : ce film, avec sa phrase commode, trouvera toujours une clientèle. Il existe des gens qui passent leur vie



« SENSO » DE LUCHINO VISCONTI (ALIDA VALLI).

à répertorier ces sortes de gags, et qui jugent la valeur des films, éditent des revues, publient des livres, uniquement en fonction de ce critère. Sans méchanceté, car tous les goûts sont dans la nature et parce que nous abhorrons les exclusives fascistes, disons simplement que cela dénote une vue un peu courte.

Monsieur forme-fond et monsieur contenu-contenu

De toute façon, le film à gag et le film à histoire signifiante ont en commun de sacrifier tous deux à l'anecdotisme. L'un et l'autre obéissent à des mouvements passionnels et spéculent sur les formes les plus élémentaires de l'émotivité du spectateur. Cela ne signifie pas qu'on doit les rejeter, bien au contraire. La passion est un aliment de choix pour l'artiste, et à certains instants la fureur l'emporte à bon droit sur l'objectivité et la raison. Mais ces œuvres possèdent la même sorte de beauté que la musique ou la peinture, dont les carcans du réalisme socialiste, pas plus que ceux des autres doctrines, n'ont réussi à briser le désordre génial. Par nature, le film de passion répugne à l'analyse politique. « Senso », bel exemple d'un écartèlement de la raison à la folie, donne fort bien le sentiment de cette impossibilité. Or, c'est sur le film de passion que l'exégète d'opinion se jette le plus volontiers. D'où son embarras, lorsqu'une même sincérité et un même talent animent des œuvres contradictoires. Tant qu'il s'agit de chanter « Potemkine », tout va bien. De mémoire d'homme, la routine aidant, on n'ose rien lui opposer. Dans le genre, Sadoul avait résolu la difficulté, avec le tome de son « Histoire Générale du Cinéma » qui traitait de la période 1939-45. Il avait décrété que le fascisme et le capitalisme débilitaient le talent, et que nulle œuvre valable ne pouvait paraître sous ces régimes-là. Ainsi, pas de problème de morale. Le moment était bien choisi, du moins en ce qui concerne les cas extrêmes. Il est vrai que Mizoguchi soi-même, dans le Japon impérial en guerre, se trouva paralysé. Mais il vaut mieux considérer cela comme un accident, et envisager la contradiction déchirante que nul dogme ne protège. A cet égard, les jeunes générations font preuve d'un scrupule plus grand. Et sans aller chercher « Le Jeune Hitlérien Quex » et « Ventres glacés », qui sont tous deux médiocres pour mettre tout le monde d'accord, les cinéastes « réactionnaires » américains donnent du fil à retordre. Les John Ford, les King Vidor, les Hawks, voire les Fuller, ne s'expédient pas avec une telle aisance, sauf mauvaise foi de principe. On ne veut pas admettre que, comme Eisenstein et Visconti, ils relèvent davantage de l'art que de la sociologie. On achoppe sur ces œuvres qui chevauchent gaillardement à l'envers du coursier de l'Histoire.

Au lieu de comprendre qu'ils se trompent d'objet et prennent la proie pour l'ombre, les pseudo-engagés opèrent cette dissociation qu'ils reprochent tant, et bien à tort, à la critique dite spiritualiste, apolitique, etc. Ils séparent la forme et le fond, mettent à droite l'esthétique et à gauche le contenu. Ils sont les derniers à croire authentique le système de la double colonne, et on finit par lire sous leur plume des phrases d'une naïveté attendrissante et proprement incroyable, du genre « combien il est dommage que la vérité soit à gauche et le talent à droite ». Ainsi avalent-ils de travers, mais enfin ils avalent, à peu près n'importe quoi, de « Naissance d'une nation » à « La Brune brûlante ». Si la pureté de l'action politique demeure en 1966 la fin dernière, voilà un bel exemple de confusionisme, la porte ouverte à tous les compromis, à toutes les démissions.

Nous préférions, à tout prendre, les anciens enragés du « contenu-contenu ». Ceux-là se moquaient des problèmes esthétiques, laissant cette sorte de considérations aux « fascistes », et ils trouvaient leur bonheur dans l'image la plus brute, pourvu qu'elle représentât un découpeur de macaroni en Inde, ou un planteur de riz esquimau. De nos jours, ils sont chinois. D'une certaine manière, ils se situent à l'avant-garde, beaucoup plus en tout cas, dans le temps où nous prenons quelques leçons chez Pagnol et Guitry, que les plaisantins dont le gauchisme aboutit à vanter Louis Malle et Cavalier. C'est-à-dire les dentellières du progressisme. Le seul reproche qu'on peut faire aux tenants du « contenu-contenu », c'est de ne pas avoir hésité à se contredire. Ils s'asseyaient volontiers sur la beauté, mais refusaient aux films nazis de reparaître sur les écrans, affirmant que, de toutes façons, ces films-là étaient inesthétiques ! Mais nous savons que c'était de leur part une coquetterie, mieux, une fine litote, qui n'entamait en rien la valeur de la théorie. Ne disputons pas sur les détails. En fin de compte, c'est le cinéma qu'il faut changer, et il ne sert à rien de dresser les uns contre les autres des gens estimables.

Sartre à la trappe

Réduite à l'anecdote du « contenu-contenu », ou bien diluée dans le gag esthétique, l'intrusion de la politique dans le cinéma ne présente aucun intérêt. Plus que jamais, nous entrons à l'auberge espagnole. Ne goûtent au menu que les porteurs de provisions. Sans la pleutrerie des gouvernements, qui interdisent par mauvaise conscience, et permettent ainsi aux intellectuels de se gonfler d'importance, on aurait depuis longtemps vérifié l'inefficacité absolue du cinéma, comme celle de la littérature, pour l'action immédiate s'entend. Jean-Paul Sartre, qui reste le maître à penser de la jeunesse, réédite périodiquement « Qu'est-ce que la littérature ? », et les naïfs concluent à la nécessité de « l'engagement ». Mais par ailleurs le même Sartre, lorsqu'il écrit dans les journaux, exprime nettement son pessimisme. Nos écrits (entendez également : nos films), dit-il en substance, n'ont rien changé au sort de la guerre d'Algérie, à son évolution. Il pourrait prendre mille exemples de non-efficacité. La littérature, le cinéma, sont des leurres quand on les oblige à rivaliser avec la vie, sur un terrain et dans une dimension qui ne les concernent pas. Il faudrait méditer l'éclipse de Sartre après 1960, afin de mieux situer l'aire de la bataille. On voit en ce moment à Paris une pièce admirable qui expédie à merveille la question. LeRoi Jones est un dramaturge noir qui écrit des pièces anti-Blancs, conformes aux doctrines les plus extrémistes des Blacks Muslims. Dans le même temps, il sait la vanité du combat. Le personnage qui l'incarne, dans « Le Métro fantôme », dit nettement qu'un artiste est un pitre complaisant. On souffle dans une trompette, on joue la comédie — on écrit un livre, on réalise un film — par substitut à l'action véritable et directe. Pour s'exprimer, il suffirait à l'artiste de prendre un long couteau, et de le plonger dans le cœur de son ennemi. Il ne serait plus un artiste, il ne montrerait plus ses fesses au public, il serait un homme. Ce sont là, paraît-il, des idées choquantes, extrémistes. J'y vois l'unique vérité. On se plaint de ne pas avoir eu de film sur la guerre d'Algérie. Je m'en féliciterais plutôt. Cela prouve que chacun était trop occupé pour perdre son temps à ce genre de conneries. Que les gens aient été O.A.S. ou F.L.N., il valait mieux, tout compte fait, porter des bombes plutôt que réaliser des films sur les porteurs de bombes.

La passion, transposée dans l'art, n'ajoute rien à la connaissance, nous l'avons observé. La gêne des engagésmous, qui se cherchent des alibis tantôt dans la morale, et tantôt dans l'esthétique, nous suggère la seule voie possible. Après tant de négations, venons-en à quelque chose de positif. Si nous voulons un cinéma adulte, il faut découvrir la politique où elle se trouve, dans la totalité de l'homme et de la société, non dans l'anecdote et les intérêts sectaires. Si l'on tient à parler des affaires de la Cité, il faut élargir le débat, et non point le rétrécir à des querelles de clocher. Cela posé, admis, distinguons entre l'attitude critique et l'attitude créatrice.

L'hermaphrodisme en politique

Pour ce qui regarde la critique, l'accusation d'apolitisme frise l'absurdité. A nos yeux, tout est politique. En ce sens, nous souscririons volontiers à l'opinion qui décelait dans tous les films de Hollywood l'exposé d'une doctrine, celle de l'American Way of Life, d'ailleurs traduite en clair par le Code Hays. Il est évident que les décors, les costumes, les automobiles, le comportement des acteurs, la manière de s'exprimer, vérifient une certaine option politique,

au même titre, et souvent plus encore, que les dialogues, le scénario et les actes physiques interprétés par les comédiens. Cela vaut pour tout le monde, et non seulement pour les Hollywoodiens. La vision globale que l'on retire d'un film est singulièrement plus importante que les détails « politiques » dont se gargarise le chroniqueur d'opinion. La politique, au contraire de ce qu'imaginent la plupart des gens, n'est pas un costume qu'on accroche à un portemanteau, ou bien que l'on endosse, au gré de l'humeur et des circonstances. Pour nous, elle relève de l'éthique générale. On en fait comme l'on respire, sans le savoir, à chaque minute de l'existence. Quiconque veut connaître le choix politique d'un cinéaste doit scruter ses films dans tous leurs détails, du début à la fin, et non point seulement dans les morceaux de bravoure. La phrase impertinente, l'image-choc, sur quoi la censure est prise comme une mouche et dont les beaux esprits se pâment, ces attrape-nigauds ne pèsent pas lourd à nos yeux. On peut les couper sans remords, et le fumiste qui les ajoute pour complaire à l'opinion en vogue ne trouvera pas grâce dans nos balances. Car il reste tout ce à quoi il ne pense pas et qui le juge. Aussi bien la façon de montrer une scène d'intérêt secondaire que sa manière de filmer les femmes. A qui fera-t-on croire que les « audaces », anticléricales et autres, de « Viva Maria », présentaient un risque quelconque pour leur auteur ? Et pourquoi tant parler de beaux sentiments et de révolution, si c'est pour photographier les vedettes féminines comme un collégien l'aurait fait, avec honte et mépris ? On n'a pas le droit d'être de gauche une heure par jour, le temps de jouer au militant, quitte à redevenir bourgeois dans l'intimité. Ce serait trop facile, et voilà le reproche que nous adressons au cinéma de l'anecdote et du gag. Il permet toutes les impostures. Si le brevet de bon démocrate dépend de quelques traits, qu'est-ce que cela coûte à n'importe quel traître de jouer la comédie qu'on lui propose ? Rien de plus facile à imiter qu'un film « de droite » ou « de gauche », si le critère se borne à quelques schèmes primitifs. Quelle facilité de dédouanement pour les spécialistes du costume réversible, quelle tentation pour les mystificateurs. Je m'étonne que des scandales n'éclatent pas, tant la crédulité des spectateurs et des journalistes paraît facile à nourrir. En revanche, quand on apprécie la personnalité de l'homme dans son ensemble, quand on estime à sa juste valeur le plus fugace détail de l'œuvre, la tromperie devient beaucoup plus malaisée. Il y faut une science du mensonge qui n'a pas d'exemple dans le cinéma mondial. Pour nous, à partir du moment où la notion de politique est reconnue comme partie intégrante de la mise en scène, la question ne se pose pas. Dans un art de synthèse comme le cinéma, elle doit être la synthèse par excellence, et se confondre avec l'éthique de l'individu. Ajoutons, par parenthèse, qu'il faudra bien admettre un jour l'ambivalence naturelle des êtres en matière de politique, comme on a fini par reconnaître l'ambivalence sexuelle. En chacun coexistent biologiquement les tendances conservatrice et progressiste — « droite » et « gauche » pour parler un langage simpliste — et seule une dominante dirige d'un côté ou de l'autre le caractère, comme en matière de sexe. Bien entendu, l'éducation, le milieu, l'hérédité, l'intérêt, etc., influent sur l'option finale, ou momentanée. L'idée n'est sans doute pas neuve, mais, choquant les purs moralistes, elle présente l'avantage d'adoucir la sévérité de nos jugements. En tout cas, l'individu ne s'en trouve que mieux lié, presque ligoté, à l'ensemble de ses actes.

Pour un cinéma totalitaire

Cette analyse fondamentale de l'œuvre — et rien n'y échappe, une comédie musicale étant à cet égard plus signifiante qu'un drame de mœurs —, cette connaissance globale de l'homme, ce masque arraché, demeurent les éléments d'une attitude passive. Une méthode pour la prospection critique, rien de plus. Il reste à définir une attitude créatrice, non passionnelle et non anecdotique. Elle exige, de la part de l'auteur comme du spectateur, une volonté adulte de connaissance, et non d'émotion. Un curé qui sort un pistolet des pans de sa robe, cela porte à coup sûr.

Un film sur le Vatican, expliquant le pouvoir temporel et spirituel de l'Eglise, décortiquant les luttes entre les Dominicains et les Jésuites, mettant en lumière l'opposition gallicane, etc., rencontrerait-il autant de faveur qu'un simple gag dont la subversion bon enfant ne dépasse pas le niveau d'un gamin de sept ans ? On devine sans peine la nature d'un film passionnel contre la guerre du Viet-nam. Tout l'art consisterait à établir la différence entre les balles démocratiques du Nord, si bonnes pour les bronches, et les balles impérialistes du Sud, qui creusent d'horribles cavernes dans les poumons. Et vice-versa. Mais qui oserait conter la véritable histoire, avec les collusions, les accords occultes, le ballet des sectes, les coups d'état télécommandés, les trafics, etc. ?

Le véritable cinéma politique, si l'on désire vraiment qu'il en existe un, sera un cinéma objectif, serein, complexe, impitoyable, à la mesure des mystères et de la cruauté de notre temps. Nous avons salué à l'époque la sortie de « Salvatore Giuliano », parce que ce film nous semblait porter les promesses d'une recherche vraiment dialectique.

La suite nous a déçus, comme si quelqu'un avait barré la voie à peine entrouverte. C'est pourtant dans cette direction qu'il faut poursuivre. Les autres chemins, cent fois rebattus, ne sont que littérature, c'est-à-dire moins que rien.

Hélas, la quête de la vérité demande plus que des facultés émotionnelles, une compétence authentique. La vertu la plus rare.

Le cinéma vieillit, mais ses auteurs ne grandissent pas en sagesse. On accorde la franchise de parole à ceux qui ne possèdent pas leur alphabet. L'œil se met à la caméra avant de s'être posé sur la vie. Tout le monde croit posséder la science infuse, comme les petits marquis de naguère. On tranche de tout, sans avoir rien appris. Cela suppose que le cinéma ne dépassera jamais le niveau des émotions élémentaires, où la « charge utile », c'est-à-dire l'efficacité en profondeur, est d'une consternante légèreté, en regard de l'effet de « masse » produit par l'impression immédiate.

On peut imaginer un cinéma politique de la pure contestation, de l'anarchie intégrale, et dont le prototype sublime, inégalé, serait « L'Age d'Or ». Mais la plupart des hommes rêvent de prendre en mains le destin de la société où ils vivent, et non point de détruire l'espèce humaine. A ceux-là, nous devons offrir un instrument de connaissance. Et pour comprendre ce que sera cette connaissance de l'univers, cette « politique » du monde au sens le plus large, il nous faut en revenir une fois encore à l'esprit le plus neuf et le plus hardi que le septième art ait jamais connu. Rossellini, puisqu'il faut l'appeler par son nom, a dit et répété dans maints entretiens, et, pour finir, au sujet de « L'Age du fer », la nécessité et l'urgence du didactisme. L'auteur doit commencer par apprendre, au lieu de peindre des états d'âme, des réactions émotionnelles. Il doit vaincre l'incuriosité, la prédilection pour l'ignorance et l'irrationnel, la routine intellectuelle. Le but de la politique au cinéma, ce n'est pas de doubler l'action des combattants, avec des armes dérisoires, mais de servir l'intelligence des faits, d'enseigner au spectateur l'art de réinventer par lui-même le monde. On ne doit plus évoquer les grèves, les syndicats, les contradictions du capitalisme, sans avoir patiemment assimilé, d'abord, les rudiments de l'économie politique. On ne doit plus citer la guerre du Viet-nam sans tenir compte des complexités de la politique internationale. Rien n'est joué d'avance, rien n'est « blanc » ou « noir ». Combien il est ardu, par bonheur, de choisir, de juger. Affirmer cela, contraindre le spectateur à une démarche socratique, ne signifie pas qu'on le méprise. Rien n'oblige l'auteur à singer le pédantisme. Bien au contraire, « L'Age du fer » le démontre, l'imprévisible de l'humain, son désordre généreux, viennent envahir la quête et l'enrichir constamment.

Constatons que cette forme noble du cinéma remet à leur place les égarements du cœur, dépasse l'entendement sentimental et refuse d'avilir. Elle magnifie l'honnêteté, donc l'honneur. Pour nous, ce sera le vrai parti unique.

Michel MARDORE



• RALLY 'ROUND THE FLAG, BOYS ! • DE LEO MCCAREY (JACK CARSON, JOANNE WOODWARD ET PAUL NEWMAN)

1

2


3

le cahier critique

1 MICHAEL RŒMER :
Nothing But a Man,
Ivan Dixon, Abbey Lincoln.

2 MARIO MONICELLI :
I compagni,
Annie Girardot.

3 JOSEPH LOSEY :
The Big Night,
John Barrymore Jr.

Noir, impair et passe

NOTHING BUT A MAN (UN HOMME COMME TANT D'AUTRES) Film de MICHAEL ROEMER. *Scénario :* Michael Roemer et Michael Young. *Images :* Robert Young. *Musiques et chansons :* Mary Wells, The Gospel Stars, Martha and the Vandellas, The Miracles, Holland-Dozier, Little Stevie Wonder, The Marvelettes, Wilbur Kirk. *Costumes :* Nancy Ruffing. *Son :* Robert Rubin. *Montage :* Luke Bennett. *Interprétation :* Abbey Lincoln (Josie), Ivan Dixon (Duff Anderson), Gloria Foster (Lee), Julius Harris (Will Anderson), Martin Priest (chauffeur), Lenard Parker (Frankie), Yaphet Kotto (Jocko), Stanley Greene (revenant Dawson), Helen Lounck (Effie Simms), Heblene Arindell (Doris), Walter Wilson (propriétaire de la voiture), Milton Williams (Pop), Melvin Stewart (Riddick), Rev. Marshal Tompbin (prédicateur), Alfred Puryear (Barney), Charles McRae (Joe), Ed Rowan (Willie), Tom Ligon et William Jordan (Teen-agers), Dorothy Hall (soliste), Gertrude Jeanette (Mme Dawson), Gil Rogers (contremaître), Richard Webber (Bud Ellis), Eugene Wood (directeur d'école), Jim Wright (Barman), Arland Schubert et Bill Riola (patrons), Pater Carew (épicier), Jay Brooks (entrepreneur de pompes funèbres), Robert Berger (employé, Jary Banks (Bessie), Richard Ward et Moses Gunn (ouvriers), Mark Shapiro et William Philipps (passagers de la voiture, Sylvia Ray, Esther Rolle et Esther Davis (paroisiennes). *Production :* Young-Roemer-Rubin - Du Art Film Laboratories, 1964. *Distribution:* La Pagode Distribution. *Durée :* 1 h 30.

On connaît l'histoire de ce grand benêt (ou habile escroc) de journaliste américain, qui crut qu'il suffisait de se faire passer aux rayons ultra-violets puis d'aller se promener en Alabama pour éprouver les gênes et les brimades de ceux qui doivent effectivement assumer leur condition de Noirs au sein de la société américaine. Croyant « vivre une aventure » exceptionnelle, il n'avait fait que restituer ses obsessions assez minables d'Américain moyen à peau blanche, nous initiant tout au plus à la fascinante ambiguïté du travesti.

Young et Roemer, qui ont lu Montesquieu, savent, eux, que se demander « comment on peut être noir » est tout aussi inutile que de savoir « comment on peut être persan ». Une réflexion sémantique élémentaire leur a en outre révélé que « vivre une aventure » comportait une contradiction dans les termes de la proposition et que, plus simplement, « vivre une vie » était seule chose faisable. Vivre, c'est tenter d'appréhender une réalité qui se dérobe en infléchissant sa course au gré des événements sans se préoccuper d'un quelconque canevas qui, s'il assurerait d'emblée une certaine rectitude à la recherche, serait aussi le gage de son artifice. Ce n'est qu'après, lorsque l'on regarde en arrière et que l'on pose des repères qui n'ont de sens que par rapport à la totalité des péripéties, que la vie se transforme en aventure. C'est grâce à cette sympathie avec la vie, cette volonté de l'épouser dans toutes ses formes et profiter de tous les hasards qu'elle crée, que le film vaut. D'où le refus du lyrisme et l'adoption du « style télévision », qui n'est pas, comme on le croit en France (et pour cause), un parti pris de platitude, mais plutôt, grâce à une caméra très mobile, la volonté de procéder à une investigation du monde sans préventions, au cours de laquelle les événements apparaîtront tels qu'ils sont, ni plus ni moins, dans la totalité de leurs significations. On nous montre simplement une « chronique familiale » racontant l'aventure de Duff et de Helen, travaillant, aimant, souffrant et qui, confrontés à ces problèmes universels, tentent au mieux de les affronter.

Universels ai-je dit, mais il se trouve par ailleurs que ces gens sont des Noirs, et l'on est en droit de se demander si cette modestie dans les intentions, cette humilité devant la vie qui semblaient être les meilleurs atouts de l'œuvre ne dissimuleraient pas une impuissance à appréhender la vie des Noirs américains dans sa « rareté ». Avoir des scènes de ménage, se faire renvoyer par son patron pour activités syndicalistes, être le fils d'un alcoolique n'est certes pas, en Amérique comme ailleurs, le privilège des Noirs. N'est-ce pas alors accréditer le mythe bourgeois de la « nature humaine », céder à « l'esprit d'analyse », qu'affirmer qu'en modifiant les caractères raciaux, les problèmes apparaissent néanmoins comme fondamentalement semblables. C'est à cette critique que le film semble se prêter, mais c'est pour mieux y échapper, car Roemer et Young n'ont pas choisi le cinéma au hasard, et l'utilisation qu'ils font de leur art dénote une rare intuition de son pouvoir comme de ses limites. En effet, le cinéma n'a pas à choisir entre un niveau social, politique, moral ou psychologique car, dans sa démarche même, il les dissout tous en les engendrant. Il ne lui appartient nullement d'apporter des solutions à un problème en privilégiant tel ou tel de ses aspects mais plutôt de poser à plat une série d'événements sans connexions évidentes entre eux mais qui contiennent chacun l'ensemble des potentialités de la vie, face auquel le spectateur est amené à réfléchir. Confronté à ce magma anonyme qui lui offre tout un éventail de possibles, Duff va tenter de lui imposer une forme en usant de sa liberté toute fraîche pour nier le monde, ou plutôt la représentation qu'on lui en donnait. Il a compris qu'on lui avait volé son regard et veut confronter sa conscience avec la réalité pour créer un nouveau rapport au monde. D'où le deuxième voyage qu'il effectue à la ville, où il s'apercevra que tout a changé, bien que rien n'ait bougé (même plan lors des deux voyages du couloir menant à la chambre de son père) et qui ne trouve son véritable sens que par rapport au premier, lorsque son fils et son père ne lui étaient apparus que comme des entités abstraites (« la famille ») qui sont le lot de chacun, et non dans leur irremplaçable singularité.

Cette liberté que Duff a durement acquise, c'est la liberté du cinéma qui peut à la fois montrer le monde dans sa totalité et sa singularité, critiquant l'un par l'autre et l'autre part l'un, réussissant le prodige d'être à la fois un et plusieurs, abstrait et concret, réaliste et idéaliste, ne donnant prise à « l'esprit d'analyse » que pour mieux déboucher sur « l'esprit de synthèse ». Le cinéma, plus que tout autre art, brandit des masques, fait semblant de succomber à leur charme pour, au dernier moment, les faire tomber et dévoiler la face hideuse de quelque mystification. *Nothing But a Man* nous apparaît alors comme une libre réflexion sur la « condition humaine », qui découvre par hasard dans son cheminement de nombreux problèmes et les dépasse avec la même grâce. La « question noire » elle-même n'est pas privilégiée et, replacée avec dé-



Nothing But a Man : Yaphet Kotto et Ivan Dixon.

sinvolture dans le contexte global des réalités contemporaines, semble un faux problème. Un immense lapsus en quelque sorte. A l'image du film. Sylvain GODET.

Le vampire et le prolétaire

I COMPAGNI (LES CAMARADES) Film italien de MARIO MONICELLI. *Scénario :* Age, Scarpelli, Mario Monicelli. *Images :* Giuseppe Rotunno. *Musique :* Carlo Rustichelli. *Décors :* Mario Garbuglia. *Costumes :* Pietro Posi. *Montage* . Tuggero Mastroianni. *Interprétation :* Marcello Mastroianni (le prof. Sinigaglia), Renato Salvatori (Raoul), Annie Girardot (Niobé), Bernard Blier (Martinetti), François Périer (l'instituteur), Folco Lulli, Gabriella Giorgelli, Vittorio Sanipoli, Mario Pisu, Silvio Amadio, Sara Simoni, Fred Borgognini. *Production :* Franco Cristaldi, Lux Vides (Rome), Méditerranée Cinéma (Paris) - Avala Films (Belgrade), 1963. *Distribution :* Dicifrance. *Durée :* 2 h 10 mn.

Reconnaître l'honnêteté et l'intégrité d'une œuvre comme *Les Camarades* entraîne tout aussitôt, d'ordinaire, une série de corrections et de réserves qui tendraient presque à prouver que l'honnêteté est une qualité négative, en tout cas insuffisante. Eh bien, évidemment. *Les Camarades* fourmille de défauts. On peut reprocher à Monicelli une caractérisation prudente, trop soucieuse du pittoresque, de ses personnages. On peut lui faire grief de l'insistance de certains gags, plus ou moins déplacés, introduits dans le film à espaces réguliers, avec la volonté trop manifeste de détendre le spectateur, de ménager des respirations dans le cours d'un récit dont l'auteur lui-même, parfois semble craindre le trop grand sérieux, comme si le sérieux engendrait automatiquement l'ennui. On peut déplorer les concessions accordées aux nécessités du spectacle et de l'émotion que constitue le développement de quelques caractères conventionnels, comme l'enfant-martyre, la prostituée de luxe, l'homme fort au grand cœur, etc. En fait, Monicelli a assez d'habileté pour rendre plausibles ces archétypes, assez de talent aussi pour pallier les carences de sa construction par un mouvement dramatique précis, efficace, d'une beauté un peu lourde mais nécessaire à l'étaiement et à la bonne conduite de son propos. Sans doute faut-il préférer les œuvres qui avouent sans détours leurs faiblesses ou leurs manques à celles qui les masquent sous l'illusion de procédés dérisoires : la première vertu des *Camarades* est donc une absence très estimable d'hypocrisie, de ruse, de charme factice. Le plaisir un peu rude que l'on y goûte vient d'abord de l'artisanat solide qui en garantit la bonne facture, du soin maniaque qui a présidé à la reconstitution des décors, à l'élaboration des costumes, de la sûreté qui guide la plupart des comédiens. Ce sont là dira-t-on, pour un tel sujet, des qualités qui vont de soi, et sans lesquelles l'œuvre ne serait pas même visible. Oui, mais combien y a-t-il de films qui, se réclamant du même courant historico-social que *Les Camarades* parviennent, tout simplement, à retenir l'attention autrement que par la seule reconnaissance de leurs intentions louables ? Le souvenir du récent *Germinal* d'Yves Allégret peut servir ici, malheureusement, de critère.

Il pèse sur le « film social » une malédiction aussi grande que celle qui accable le film fantastique, et cela, un peu paradoxalement, pour les mêmes raisons. Les véritables auteurs, parce qu'ils ne méconnaissent pas les difficultés, d'ordre moral ou esthétique, qui sont spécifiques à ces deux genres, hésitent à les aborder. Non par démission mais par simple scrupule. Les farfelus et les inconscients ne s'embarrassent pas de tels préjugés et ne craignent pas de donner, du vampire ou du prolétaire, profondément inassimilables à la conception bourgeoise de l'existence qui est la leur, des portraits factices, dégradés, arbitraires. Arrêtons là un parallèle qui pourrait faire croire à de la provocation, et qui n'est proposé ici que pour les commodités de l'exposé : la réussite de Monicelli est due davantage à ses refus qu'à ses audaces et c'est d'abord de sa retenue devant le problème envisagé qu'il convient de le louer.

Une grève ouvrière c'est, pour un cinéaste, un sujet magnifique, en raison même des dangers que cela comporte : celles du *Cri* et du *Désert rouge* restent inégalées parce que Antonioni a su les regarder avec le respect et la honte du grand bourgeois qu'il est (et la scène du sandwich, au début du *Désert rouge*, donne pathétiquement la mesure de cette honte). En acceptant de filmer la *première* grève ouvrière en Italie, Monicelli savait qu'il s'attaquait à un sujet aux difficultés presque insurmontables. Il savait qu'il s'exposait à d'écrasantes références, d'Eisenstein à Visconti, de Zola à Verga. Il a pourtant su trouver un équilibre assez personnel entre la fresque et le constat, entre l'épopée et la photographie d'époque, entre les élans lyriques et le respect des combats quotidiens, plus monotones qu'exaltants. De même la place qu'il accorde au rôle de l'intellectuel (Mastroianni) dans ce combat témoigne-t-elle en sa faveur : rôle de catalyseur, de ferment, d'initiateur, plutôt que de chef ou de guide. De nombreux pièges sont ainsi évités, et le film échappe au didactisme, comme à l'édification, il vise à informer avant de chercher à convaincre : en ce sens, le recul historique est moins une précaution qu'un gage supplémentaire de réflexion, même si nous préférerions voir des films sur des luttes ouvrières actuelles que sur la condition des prolétaires de 1900. Mais on sait que les cinéastes doivent s'accommoder des transpositions, certains discours directs demeurant, pour les raisons que l'on connaît trop bien, périlleux, voire impossibles.

Il reste qu'un film véritablement révolutionnaire se devrait d'avoir aussi une forme révolutionnaire, comme *La Grève* ou *Neuf jours d'une année*. Monicelli a fait œuvre d'illustrateur, non de novateur : dans l'état actuel du cinéma à tendances sociales, il est cependant préférable d'enregistrer une réussite modeste que l'échec d'amibitions démesurées.

Jean-André FIESCHI.

I compagni · Marcello Mastroianni et Renato Salvatori.

Les larmes aux yeux

THE BIG NIGHT (LA GRANDE NUIT) Film américain de JOSEPH LOSEY. *Scénario :* Hugo Butler et Ring Lardner jr. d'après le roman de Stanley Ellin « Dreadful Summit » (« La Peur au ventre »). *Images :* Hal Mohr. *Musique :* Lyn Murray. *Décors :* Nicolas Remisoff. *Chansons :* Lyn Murray, Sid Kuller. *Montage :* Edward Mann. *Son :* Leon Becker. *Interprétation :* John Barrymore

Jr. (George La Main), Preston Foster (Andy La Main), Howart St John (Al Judge), Howland Chamberlin (Lloyd Cooper), Philip Bourneuf, Emil Meyer, Dorothy Comingmore, Joan Lorring, Maury Lynn, Robert Aldrich. *Production :* Philip A. Waxman - United Artists. 1951. *Distribution :* Mac-Mahon Dist. *Durée :* 74 mn.

Un récit heurté, une trajectoire brisée, une pureté constamment compromise, une ampleur toujours remise en question, un héros vacillant face à un metteur en scène bridé, autant de contradictions qui n'en sont pas, de faiblesses qui sont des forces et qui font de *The Big Night* un film singulièrement attachant.
« On est puceau de la mort comme on l'est de la volupté » disait Céline au cours d'une autre aventure nocturne, et, avec George La Main, c'est bien de cela qu'il s'agit, car, en quelques heures, il va faire connaissance avec la mort ou plutôt son envers qui en est la face familière : la nuit et sa faune ; monde de survivants qui tentent de prolonger une existence à la durée incertaine. Losey nous offre dans un premier temps cette image banale de la nuit et de sa mythologie comme une base purement didactique qui n'est là que pour être niée, n'est proposée que pour être dépassée. Il rejoint ainsi le sentiment de son héros, à qui elle apparaît comme un obstacle, une durée à transgresser au plus vite : la distance le séparant du geste libérateur qui, de témoin, le fera devenir acteur : appuyer sur la gâchette d'un revolver pour tuer Al Judge ; et les différentes rencontres qu'il fera nous sembleront d'abord autant de péripéties secondaires souillant la pureté de son intention et mettant par-là même en danger l'intégrité du film. Le trajet de George La Main est le nôtre, bien sûr, celui qui sépare de l'action permettant à chacun de s'assumer pleinement et d'accéder à la révélation tant désirée et tant redoutée aussi. « C'est la vie ! », comme disent les imbéciles, et certes la parabole est transparente, mais il est bon qu'il en soit ainsi car on sait que le cinéma s'accommode des vérités premières. Un homme aux prises avec le monde, il n'y a là rien de neuf, c'est le sujet plus ou moins voilé de tous les films, mais ici, exploité de manière didactique, au premier degré, car recoupant la démarche profonde de Losey : un homme aux prises avec le cinéma. La nouveauté réside dans l'évidence du propos.

Au cours d'un long plan-séquence, Marion reproche à George d'être parti à la découverte du monde avec un revolver dans sa poche ; on peut renvoyer le reproche à Losey qui, lui, aborde la vie avec un canon : le cinéma américain. Godard disait un jour « c'est le cinéma qui m'a appris ce qu'est la vie ». Et, à partir du cinéma, ses films, ainsi que ceux des plus grands, sont une tentative pour refaire tout le chemin qui mène à la vie, le cinéma ne la niant que pour mieux la retrouver. Losey, au contraire, semble dans une première approche considérer le cinéma, et singulièrement le cinéma américain, comme une entité constituée, insurpassable, et aliénante pour le créateur.

On comprend alors que les coups de poings, les coups de canne et les coups de revolver que l'on échange dans *The Big Night* n'ont rien à voir avec ceux que distribuent Walsh et Fuller ; ils en sont la critique, voire la caricature, autant de points d'appui qui sont des certitudes de mise en scène. Le véritable propos de Losey est ailleurs, car cet homme singulier ne provoque les références que pour mieux les annuler. Losey n'est pas de ceux qui « trouvent leur chiffre » du premier coup, et l'on voit que lorsque j'évoquais la réplique de Marion à George, il ne s'agissait pas d'une simple clause de style destinée à assurer une élégante transition mais que je me contentais d'épouser le cheminement du film. Cette tension qu'il entretenait artificiellement et qui se révélait catastrophique dans le traitement d'un film comme « *M* » (pour ne citer que celui-là) a heureusement fini par se rompre. L'intérêt de *The Big Night* est de montrer le dilemme en voie de résolution, car le monde de la violence où est tombé George est aussi celui du cinéma, dans lequel Losey se débat et tente de frayer sa voie, en proposant enfin ses propres solutions. Chaque scène est là pour nous le prouver. Prenons celle de la boîte de nuit, lorsque George savoure à la dérobée un instant de bonheur en écoutant l'orchestre de jazz et la chanteuse noire. Alors Losey s'abandonne aussi et, oubliant tout souci d'efficacité, fait un gros plan sur fond neutre de la chanteuse, simplement parce qu'elle est belle et qu'il veut nous la montrer de plus près. J'aime ce plan pour la même raison que je trouve beau l'instant où, dans *Wild River*, Montgomery Clift n'ose pas regarder Lee Remick droit dans les yeux, car il sait que ce serait courir un danger et qu'elle pourrait, à proprement parler, le fusiller du regard ou, pour le moins, le transformer à vue. J'aime ce plan parce que Losey a pris un risque, comme George en contemplant la chanteuse ; et bien vite, d'ailleurs, le batteur, par son insistance, lui rappellera les coups de canne qu'a reçus son père — et à Losey l'efficience de sa mise en scène. Fragilité du bonheur ; fragilité du cinéma. Avec ce flash-back, c'est le film qui se cite lui-même à deux niveaux, prouvant que le péché de la vie comme le péché du cinéma, en somme le péché de la connaissance, risque d'être inexpiable.

Alors, plutôt que de traquer Losey dans tel panoramique, tel travelling, tel plan-séquence, on voit qu'il vaut mieux accepter le film dans sa totalité, car ses beautés comme ses errements y renvoient fondamentalement. C'est bien le sens des scènes finales où l'équation du film se trouve résolue. Losey, jetant ses dernières armes dans la bagarre, nous assène coup sur coup plusieurs révélations : Al Judge n'est pas mort, la mère de George vit toujours, Al Judge est le frère de la maîtresse de son père qui elle-même s'est suicidée. Plus que de simples « coups de théâtre » destinés à pimenter l'action et à décontenancer le spectateur, c'est Losey qui s'explique pour ceux qui n'auraient pas encore compris. En nous révélant que les cartes étaient truquées dès le départ et le restèrent jusqu'à la fin, il nous oblige à reconsidérer le film sous un angle différent. Une fois de plus, il n'était pas où on l'attendait. Les péripéties que nous avions crues secondaires passent au premier plan et le principal devient péripétie ; finalité incertaine, révélatrice des moyens qu'elle dévoile. Actif, George l'a été, mais tout autrement qu'il l'aurait voulu. Témoin indésirable d'un monde sans âme, il lui a fait rendre gorge à son insu et, par la naïveté de son regard, a révélé l'existence d'un univers sous-jacent d'où la beauté inattendue peut à tout moment surgir. Activité plutôt passive donc, car perdu au milieu de ceux qu'il avait jusqu'alors mis entre parenthèses, il est, contre son gré, révélé à lui-même. Le monde qu'il avait côtoyé sans vouloir le regarder, c'est tout ce qui lui reste, c'est-à-dire le goût âpre des expériences non désirées. Comme « le petit soldat », il faudra qu'il apprenne à ne pas être amer. Ce retournement explicite aussi la mise en scène qui n'avait pas cessé de le postuler ; et les temps faibles où furtivement Losey était lui-même deviennent les temps forts qui, rétrospectivement, attirent notre attention. En chemin, Losey s'était quelque peu fourvoyé vers des horizons qui n'étaient pas siens. Mais l'erreur aurait été de considérer cet état de fait dans l'absolu, et non pas comme l'un des pôles d'une démarche qui n'apparaît dans sa plénitude et sa rectitude masochiste qu'au terme de son parcours.
Losey offre l'assez belle image d'un homme qui, parti avec une caméra à la recherche de la vie, n'a commencé par trouver que la-vérité-du-cinéma-des-autres pour n'entrevoir la sienne qu'après maints détours. — Sylvain GODET.

THE FAMILY JEWELS (LES TONTONS FARCEURS) Film américain en Technicolor de JERRY LEWIS. *Scénario :* Jerry Lewis, Bill Richmond. *Images :* W. Wallace Kelley. *Musique :* Pete King. *Décors :* Hal Pereira, Jack Poplin. *Costumes :* Sam Comer, Robert Benton. *Montage :* Arthur P. Schmidt, John Woodcock. *Son :* Hugo et Charles Grenzbach. *Interprétation :* Jerry Lewis (le chauffeur Willard Woodward, et les oncles Peyton : Everett le clown, James le capitaine de ferry-boat, Eddie le pilote, Julius le photographe, Bugs le gangster, Skylock le détective), Donna Butterworth (Donna Peyton), Sebastian Cabot (Dr. Matson), Neil Hamilton (le notaire), Gene Baylos (clown), Milton Frome (pilote), Herbie Faye (Joe), Marjorie Bennett, Frances Lax, Ellen Corby, Renie Riano, Jesslyn Fax, Robert Strauss, Jay Adler, John Lawrence, Francine York, Michael Ross, John Macchia, Douglas Deane, Maurice Kelly, John Hublard. *Production :* Jerry Lewis-Arthur P. Schmidt-Paramount, 1965. *Distribution :* Paramount. *Durée :* 99 mn.

Voir textes dans ce numéro, page 37.

Le cahier des lecteurs

(suite de la page 5)

« La critique de Mardore sur *Nothing But the Best* serait également valable pour les James Bond de Terence Young dont l'esthétique et les goûts reflètent aussi les aspirations de l'époque, également contenues dans des journaux comme « Lui ». Aussi, je préfère la position de Fieschi sur les notions de vérité et d'honnêteté, qu'il développe à propos des *Bonnes Femmes* et des *Carabiniers*, en opposition à *Nothing But the Best*. La critique de Mardore n'en reste pas moins intéressante. » Y. VINCENT, Paris.

C'est exactement mon avis. Mais peut-être interprétons-nous mal la pensée subtile du plus paradoxal de nos critiques. Consulté, Mardore m'a répondu par un simple sourire pythique légèrement teinté, à l'ourlet gauche de la lèvre inférieure, d'un soupçon d'ironie sophistique. Il refuse, toutefois, l'amalgame avec les James Bond.

Quand j'aurai précisé que dans notre dernier numéro, page 79, ligne 27 il faut lire appropriation et non approbation, il ne me restera plus qu'à céder la colonne au pape du direct qui se charge de répondre lui-même aux vilainetés exprimées par Jean-Pierre Colin dans notre Courrier du n° 172. — Jean-André FIESCHI.

Je voudrais arracher un moment M. Colin à ses grammaires et dictionnaires, et l'assurer que ma démolition de *Pierrot le fou* n'avait rien de prémédité, à commencer par ma malencontreuse remarque que Belmondo et Karina s'y trouvaient réunis pour la première fois. J'aurais dû ajouter : vedette contre vedette, mythe contre mythe. Où si vous préférez : Lazlo Kovacs contre Nana. *Une Femme est une femme* est d'abord le film d'Anna Karina, la plus émouvante déclaration d'amour jamais filmée sur un écran.

Par contre mon opposition *Pierrot le fou*-*Paris vu par...*, ou si vous préférez Coutard-Maysles, ou encore 35 mm-16 mm, n'a rien de gratuit ni de paternaliste. J'admire autant le second que je déteste le premier. Réflexion faite, le débat est entre deux conceptions du cinéma : l'une téléguidée, chargée de symboles, de références littéraires, picturales, trichant sur le cinéma ; l'autre franche, directe, libre comme l'air, où nous cernons au plus près la vie en train d'éclore.

Comme *Une Femme est une femme* piégeant la beauté fragile de l'être aimé, *Paris vu par...* est d'abord un regard ému sur une très jolie jeune femme aux intonations elles aussi exotiques, à la démarche zigzaguante, aux moues boudeuses. Godard une fois de plus renouvelle le miracle hollywoodien qui consiste à regarder des jolies femmes en liberté. La caméra d'Al Mayles, suivant les personnages à la trace, le son, savamment inaudible, perpétuelle découverte de significations, les acteurs qui improvisent sans insister, tout a cet éclat mozartien dont je ne crois pas trahir Godard en affirmant qu'il constitue sa plus haute ambition. Quand Aragon s'extasie sur la belle tâche de sang bien rouge, transposant son goût du symbole littéraire ou pictural à l'écran, le cinéma va mal. Quand Godard proclame par Belmondo interposé sa détresse devant l'absurde du monde, le cinéma va encore plus mal. Quand Godard et Maysles cueillent Johanna Shimkus au débotté, le cinéma renait.

Voilà, M. Colin, les raisons de ma niaiserie. Libre à vous de faire l'effort d'ajustement, et d'honnêteté intellectuelle, nécessaire. — Louis Marcorelles.

Le cahier des autres

(suite de la page 9)

image, à une évocation point trop inextricable. (...) Aussi le critique est-il fort désarmé : il affronte comme on le fait pour le roman, la chair même du temps ; mais ici l'œuvre et le discours critique sont de nature divergente, et cela interdit le recours propre à toute analyse : la citation. Commenter un film est en ce sens un exercice de haut vol ».

L'analyse s'appuie ensuite avant tout sur — choix discutable — le *Max Ophüls* de Mitrani, pour aboutir à cette conclusion : *Aussitôt qu'on dégage les éléments significatifs en tenant compte de leur valeur d'arguments visuels on se rend compte à quel point tel ou tel mouvement tout à fait singulier du plan, telle avancée de l'appareil, tel geste de l'acteur, isolés, arrachés à la vie par la nature vague de la vision, peuvent avoir de sens, ou qu'au contraire tel ensemble de plans, plusieurs fois mis en évidence, paraît chez tel ou tel auteur comme une forme stylistique, une figure absolument déterminante. Je pense aussi au rapprochement qu'une telle critique rend d'une étonnante vérité; ainsi dans la dernière en date des émissions de* Cinéastes de notre temps — *si joliment titrée* Cinéaste d'un autre temps *et consacrée à Roger Leenhardt, le méconnu entre tous les vrais auteurs de films en France — les deux scènes deux fois confrontées de légère violence amoureuse dans* Les Dernières Vacances *et* Le Rendez-vous de minuit. *Les exemples affluent, et tous convergent vers une même intention : apprendre à mieux voir le cinéma en dénouant les jeux et les éclairs de son langage. »* — Jacques BONTEMPS.

De film en film

par Satyajit Ray

(Suite de la page 56) tous mes films plan par plan, avant de les réaliser. Si je l'ai fait pour *Pather Panchali*, c'est que j'avais du temps devant moi. J'écris maintenant des découpages, avec dialogues, en ajoutant de temps à autre des croquis dans la marge : je suis dessinateur, j'ai tendance à « visualiser » tout de suite les choses.

Si *Pather Panchali* ne m'avait pas rapporté d'argent, il prouvait qu'on pouvait me faire confiance, et j'ai pu entreprendre *Aparajito*. Nous l'avons filmé avec une « Arriflex » achetée d'occasion qui ne marchait pas bien et nous causa de grands ennuis, notamment à Benarès. Nous avions un très petit budget, nous n'avons pu recommencer certaines scènes et il m'a fallu modifier le scénario. En plus, je me suis trouvé être assez malade après avoir tourné à Benarès, une jambe dans le plâtre, et j'ai dû garder le lit pendant quelque temps.

Aparajito a été loin d'avoir en Inde le succès de *Pather Panchali*. Le grand public a été choqué par les relations entre la mère et le fils, bien que je n'ai fait que transposer très fidèlement un livre connu. Après ce demi-insuccès j'ai eu très peur d'être obligé de retourner travailler dans la publicité. Je voulais pourtant m'engager dans d'autres voies.

Mon troisième film, *Le Salon de musique* (*Jalsaghar*) adaptait une nouvelle de Tarashankar Bannerji — aucun rapport qu'homonymie avec l'autre écrivain, le nom de Bannerji, comme celui de Ray ou Roy, est extrêmement répandu au Bengale. Ce fut pour moi l'occasion d'une étude sérieuse de traditions féodales en voie de disparition. Je voulais aussi par ce film atteindre un large public, surtout au Bengale. Ce fut un succès, mais bien moins considérable que *Pather Panchali*.

Je voulus alors m'essayer au comique, en adaptant une nouvelle satirique de l'écrivain bengali Parasuram, *La Pierre philosophale*. J'y donnais le premier rôle à Tulsi Chakravarty, très grand comédien et très populaire, mort depuis. C'était vraiment *son* film. Le succès a été énorme à Calcutta, mais personne ne l'a apprécié ailleurs qu'en Inde. Cet accueil ne m'a pas engagé à diriger d'autres films comiques.

Quand *Aparajito* avait obtenu le Lion d'Or à Venise, certains journalistes m'avaient demandé si ce film était le deuxième d'une trilogie, je leur avais répondu oui, machinalement, sans que ce propos corresponde vraiment à mes intentions du moment, bien au contraire. Plus tard, Nehru m'a dit « Je voudrais bien savoir ce qu'est devenu votre Apu ». Je lui ai répondu tout net : « Vraiment, deux films avec lui me suffisent ». Il a insisté, et m'a conseillé d'écrire un scénario d'après « Le Monde d'Apu » que je venais de relire...

C'est ainsi que je me suis trouvé entraîné à terminer cette trilogie. Pour la première fois j'ai été mon propre producteur, avec assez de moyens pour faire exactement ce que je voulais. Le film a eu, en Inde, un succès qui a encore dépassé celui de *Pather Panchali* : 14 semaines d'exclusivité à Calcutta, après quoi le film a fait une très belle carrière au Bengale, et jusque dans les petites localités.

Mon sixième film *La Déesse* (*Devi*), a été beaucoup plus discuté. Il n'est pas vrai qu'il ait eu des difficultés avec la censure, mais sitôt après ses premières représentations il a été attaqué par les hindous orthodoxes, le présentant comme un film « Brahmu ». On appelle ainsi ceux qui professent une religion réformée et unitarienne, le « Brahma Samaj », fondé vers 1800 à Calcutta par Ram Mohan Rai. Sa doctrine, très libérale, conquit durant le siècle dernier les milieux intellectuels de Calcutta, les Tagore et ma propre famille. Il est vrai que l'idée de la nouvelle adaptée appartenait au « Brahmu » Rabindranath Tagore, mais elle avait été écrite par un hindou Prabhat Mukherji. Il n'est pas faux que cette œuvre, comme mon film, polémiquait contre certaines superstitions religieuses. *Devi* fut loin d'avoir un véritable succès commercial, mais je n'ai jamais regretté d'avoir traité son sujet, plein de grandeur, de noblesse, de dignité.

En 1960 on célébra le centenaire de Rabindranath Tagore. J'ai accepté avec joie de diriger un documentaire qui lui était consacré, et qui était produit par le gouvernement du Bengale. En même temps je réalisais *Les Trois filles*, qui adaptait trois nouvelles de Tagore. Et je suis très heureux d'avoir, comme peintre, pu dessiner le timbre poste commémoratif de son centenaire.

Mon documentaire sur Tagore m'a coûté deux ou trois fois plus de temps qu'aucune de mes mises en scène. J'ai fait des recherches un peu partout pour retrouver d'anciennes actualités où apparaissait notre grand écrivain. Puisqu'il ne s'agissait pas d'un homme politique, elles étaient bien rares et difficiles à découvrir. J'ai été beaucoup aidé, en France, par mon amie Lotte Eisner qui a passé un temps infini à fouiller pour moi les archives Pathé et Gaumont. Ce film, qui m'avait été demandé par Nehru m'a occupé près de dix-huit mois. Il a ensuite formé en Inde un programme commémoratif avec *Les Trois filles*.

Après quoi, j'ai pu diriger *Kanchenjungha*, mon premier scénario original, mon premier film en couleur, mon premier sujet vraiment contemporain puisqu'il se déroulait de nos jours, et non plus dans des années à dessein assez mal précisées, au temps où l'Inde était une colonie britannique.

Certains avaient dit que mes premiers films constituaient un tableau des différentes catégories sociales du Bengale. C'est exact, encore que cette ligne générale n'ait en rien correspondu à un dessein prémédité. Je n'avais pas encore abordé la bourgeoisie riche de mon pays, que je connais assez bien. C'est dans ce milieu que je situais mon film. Il se déroule à Darjeeling, une station de montagne, un peu pour le Bengale ce qu'est Megève pour la France. Par temps clair on y aperçoit un des hauts sommets de l'Himalaya, le « Kanchenjungha ».

La durée de l'action coïncide presque avec le temps de projection. Elle se déroule un après-midi, entre deux et quatre heures, dans un hôtel et sur les promenades de Darjeeling. Au centre de l'action une riche famille de Calcutta, vivant le dernier jour des vacances. Le père est un homme d'affaire autoritaire, qui a complètement écrasé la personnalité de sa femme désormais résignée à sa tyrannie. Leur fille aînée, mère de famille, est là avec son mari à qui elle va avouer qu'elle a depuis longtemps un amant. La seconde fille, intelligente, sensible, est considérée comme promise à un garçon riche et vulgaire par son père qui comptait proclamer les fiançailles ce dernier jour des vacances. Après une série de conflits entre les différents personnages, la fille trouve son prétendant idiot, et lui préfère un jeune garçon révolté et sans argent, arrivé par hasard de Calcutta. Le vrai sujet du film c'est la lutte entre l'ancien et le nouveau, la chute d'un tyran familial, consommée à la fin du jour, quand le brouillard se dissipe et laisse voir pour la première fois des vacances, le « Kanchenjungha ».

Je ne sais pas si ce film plaira en Europe ou en Amérique. Il est peut-être trop bavard. En Inde on l'a aimé dans les grandes villes et la critique a été dans l'ensemble excellente. Mais le film a été un échec dans les petites localités, peut-être à cause de sa structure inusuelle, des problèmes émotionnels évoqués, et surtout de son milieu : une grande bourgeoisie assez sophistiquée...

Après *Kanchenjungha*, je me suis trouvé très hésitant. Que faire ? Quel sujet choisir ? C'est alors qu'un ami m'a demandé d'écrire pour lui un scénario adaptant un livre de Tarashankar Bannerji, l'auteur du *Salon de musique*, « Abhijan » (« Expédition »), qui avait pour héros un chauffeur de taxi, comme *Ajaantrik* (*Pas mécanique* - 1959) du réalisateur bengali Ritwik Ghatak, mais son thème comportait moins d'aventures, et il avait plus de signification sociale, avec ses types caractéristiques de nos petites localités. Quand j'ai eu terminé mon scénario, mes amis m'ont demandé de les aider à repérer des extérieurs. Je me suis trouvé fasciné par l'extraordinaire paysage de rochers décrit dans le roman et qui a donné naissance à diverses légendes populaires. Le garçon qui voulait diriger le film, faute de confiance en lui, s'est retiré de l'entreprise, et je l'ai remplacé, après avoir modifié le scénario pour qu'il convienne à mon style propre. Pour la première fois j'ai eu à diriger un acteur très connu de Bombay, Waheeda Rehman. C'est un musulman originaire du Kerala, où l'on parle

le malayalam, une langue dravidienne. Il devait interpréter le rôle d'un personnage originaire du Bihar. Avec mes assistants, il a appris sans peine la langue de cet état limitrophe du Bengale, dont beaucoup d'habitants émigrent à Calcutta, où ils sont surtout domestiques. Je n'avais pas choisi ce sujet, mais j'avais été conquis par son ton picaresque, sa peinture émue des gens simples, la simplicité de son intrigue, les scènes de la vie dans une petite ville avec ses rues, ses boutiques, ses petits restaurants. Le succès fut considérable à Calcutta et au Bengale.

J'avais depuis longtemps l'idée de réaliser *La Grande Ville* (*Mahanagar*) d'après une nouvelle d'un jeune écrivain bengali Ivarendra Mitra. Mais il me fallait pour cela une actrice de talent et possédant un certain type, que je ne réussissais pas à découvrir. Je la trouvai dans Madhabi Mukerji, principale interprète de *L'Anniversaire*, réalisé par le Bengali Mrinal Sen. Il me fallut attendre encore quelque temps pour trouver l'anglo-indienne qui tient un rôle important dans cette histoire, et que je trouvai dans un restaurant de nuit où elle était chanteuse.

La Grande Ville eût un gros succès. Son sujet était l'histoire d'une femme, épouse d'un petit fonctionnaire, et qui se met à travailler, ce qui provoque divers conflits sociaux et familiaux puisque chez nous, autrefois, une femme de cette classe sociale ne pouvait pratiquement exercer aucun métier, sauf ceux d'infirmière et d'institutrice. De tous mes films c'est le plus contemporain : La Trilogie d'Apu, située volontairement par moi un peu en dehors du temps, se déroule en fait durant les années 1920-1930.

En 1963, j'ai réalisé *Charulata* d'après un roman de Rabindranath Tagore. C'était un vieux projet, auquel on avait fait beaucoup d'objections. L'héroïne y est amoureuse de son beau-frère et l'on me disait que le public indien n'accepterait pas une situation aussi choquante. Je pensais au contraire qu'il sympathiserait avec la femme. J'avais raison. Le film a eu du succès et personne n'a parlé de son immoralité.

Pour le moment, j'achève le tournage et j'écris la musique de mon dernier film *Le Lâche et le Saint*, qui adapte deux nouvelles bengalies : la première de Premen Mitra, la seconde de Parasuram, l'auteur de « La Pierre philosophale ». *Le Lâche* se déroule dans une plantation de thé, dans un bungalow du genre anglais, dans une société où subsiste encore un système de castes très colonial. La seconde nouvelle a pour héros un imposteur, du genre de Tartuffe, qui se prétend « Guru » (saint), et qui finit par être démasqué. Peut-être ce sujet est-il trop régional et je me demande s'il sera compris en Occident. Mais enfin je travaille avant tout et surtout pour mon pays, le Bengale, dont tous mes films parlent la langue.

Je prépare déjà un prochain film *Goupi Gyne Bacha Byne*. Je le tournerai pour faire plaisir à mon fils, qui a onze ans. Il trouvait trop tragiques les films de son papa et m'a donc demandé d'adapter une histoire écrite par son grand-père, pour les enfants, une espèce de conte de fées. Ce sera une fantaisie musicale avec des dieux, des démons, des chanteurs et des acteurs comiques essayant d'empêcher la guerre entre deux nations. J'emploierai beaucoup de truquages dans ce film expérimental où il y aura un bon roi et un mauvais roi qu'une épidémie a rendu muets et qui parlent une langue inconnue. On s'y promènera dans toute l'Inde grâce à une paire de pantoufles volantes. Une partie du film sera tourné en hélicoptères qui feront atterrir les héros dans des palais mongols, les châteaux de Maharadjah, les vieux forts historiques et bien entendu le Taj Mahal auquel je préfère la cité morte de Fathepur Sikri. J'ai déjà repéré mes extérieurs, obtenu les autorisations de tourner dans les monuments historiques.

Vous me demandez ce que je pense des réalisateurs bengalis des années trente, P.C. Barua, Debaki Bose, Kumar Bose, dont les films représentèrent quelque chose pour le cinéma et pour l'Inde d'alors. Je n'aime pas beaucoup les films bengalis de 1930-1945, trop influencés par l'occident dans leurs photos, leur structure dramatique, leurs costumes, leurs décors même.

Je n'avais encore vu aucun film du Prince P.C. Barua, quand j'ai réalisé *Pather Panchali*. Maintenant j'en connais plusieurs. Il me déplaisent beaucoup pour leur style Ufa, leur style photographique léché, imitant l'Europe. Pas étonnant, ce fils de Maharadjah a fait ses études de cinéaste à Berlin. P.C. Barua me déplait souverainement comme acteur, avec son côté exhibitionniste, narcissiste, son maquillage outrancier, sa façon de parler le bengali avec un accent d'Oxford. Son meilleur film, *Devdas*, a le mérite d'être vraiment bengali, mais est gâché par sa présence et une intrigue pourrie de sentimentalisme.

A Barua je préfère de beaucoup Debaki Bose. Il est profondément bengali, et son émotion est toujours sincère. Vous avez vu de lui *Le Poète* et vous y avez trouvé une parenté, par son thème du train, avec ma trilogie. Or ce thème se retrouve dans de nombreux livres bengalis et le poète adapte un roman de Tarashankar Bannerji, qui a fourni ses sujets à deux de mes films : *Le Salon de musique* et *Abhijan*. Mes affinités avec Debaki Bose, si elles existent, tiennent à la littérature de notre pays, pas au cinéma. J'estime beaucoup ce réalisateur et son œuvre qui est souvent « devotionnal », un mot que vous pouvez à la rigueur traduire par « mystique » mais surtout par « religieux » ou « dévôt ». Debaki Bose m'a beaucoup encouragé quand il m'a dit jadis : « J'ai longtemps rêvé d'adapter *Pather Panchali*, mais mon film n'aurait pas été aussi bon que le vôtre ».

J'ai aussi beaucoup d'estime pour son contemporain et homonyme Nitin Bose. Il a commencé par être opérateur et est surtout resté technicien. On lui a imposé des sujets pseudo-sociaux, romanesques, musicaux. Il en a tiré des films à succès, jamais profonds mais très bien faits et avec un sentiment personnel indéniable.

« Hi-Fi Magazine »

La haute fidélité, cette méconnue !

Paradoxalement, nous retrouvons cette appellation sur des produits divers et de valeur discutable. Dans l'esprit du public, c'est un luxe extrêmement coûteux.

Qu'est-ce que la Hi-Fi ?

Avec l'équipe de la Boutique Hi-Fi (M. Potier et M. Maron) nous nous intéressons professionnellement à cette branche extraordinaire et passionnante de l'électroacoustique. Le but de cette rubrique est de vous faire connaitre la haute-fidélité, ses possibilités, ses prix. C'est pourquoi il nous faut maintenant aborder son aspect technique.

De quoi se compose une chaine ?

Nous trouvons au centre le **moteur,** c'est-à-dire l'amplificateur. Son rôle est de recevoir un signal électrique très faible qui lui est donné par un tourne-disque, un tunner (radio), un magnétophone ou un micro et de lui donner de la puissance sans le déformer. L'ampli alimente la ou les enceintes acoustiques (haut-parleurs). Nous examinerons ces divers éléments au cours des mois à venir.

Aujourd'hui, détruisons la légende des prix écrasants de la Hi-Fi. Vous pouvez obtenir, grâce au progrès continuel dû à l'effort des constructeurs, une bonne chaine composée d'un tourne-disques, un amplificateur stéréo et deux enceintes acoustiques, le tout de qualité, pour 2 000, 2 200 francs.

Il ne s'agit évidemment pas là des plus perfectionnées, mais déjà d'une qualité dans la reproduction des sons très supérieure à ce que vous pourriez obtenir avec le plus perfectionné à ce que vous pourriez obtenir avec le plus perfectionné des électrophones.

Un autre point à éclaircir :

La Haute-Fidélité et la Stéréophonie.

La Haute-Fidélité est un critère de qualité.

La Stéréophonie est un mode de reproduction.

Donc, nous pouvons avoir une chaine Hi-Fi qui ne soit pas stéréophonique et un appareil stéréo qui n'est pas de qualité suffisante pour être qualifié de Hi-Fi. L'idéal est bien sûr une chaine haute-fidélité stéréo. Mais dans tous les cas, la qualité du son est primordiale : c'est elle que vous choisirez.

Pour un choix qui est toujours délicat, je pense pouvoir avec mes amis de la Boutique Hi-Fi, vous aider à obtenir le meilleur résultat possible pour un minimum d'investissement. Marc CABAUD.

La Boutique Hi-Fi
11, rue Lapeyrère
PARIS-18e.

Lui aussi est plus bengali que P.C. Burua et, techniquement, il a eu le mérite d'être le premier à introduire en Inde le chant en play-back pour les films musicaux. Nitin Bose est le cousin germain de mon père, et il a voulu me faire débuter au cinéma comme décorateur. *Pather Panchali* lui a tellement plu qu'il l'a vu onze fois. Cet homme modeste et très gentil poursuit maintenant sa carrière à Bombay où il a mis en scène certains films de Delip Kumar, un de nos acteurs les plus en vogue qu'il a jadis découvert.

Sans nier l'importance de ces anciens maîtres bengalis, je tiens à répéter que je n'ai jamais été influencé par eux, et qu'à mes débuts je considérais leurs films de façon très critique. J'ai commencé par écrire des scénarios, adaptant des romans ou des nouvelles, pour apprendre le métier, par moi-même, en suivant la technique de découpage américain. Au début cela m'a aidé, puis j'ai bientôt compris que la construction du scénario dérivait du sujet choisi, que le fond déterminait le style. J'étais alors fou de théorie, mais la pratique m'a beaucoup appris. Avec *Pather Panchali* je me suis trouvé en extérieurs avec des acteurs, un décor naturel, des paysages, et il m'a fallu déterminer, par exemple, le genre de travelling à adopter. Pour cela ma connaissance des procédés d'Hollywood ne me servait à rien. Le matériel « cinématique » me dictait un style, un rythme très lent déterminé par la nature, le paysage, les paysans, leurs mœurs, leurs gestes, leur façon de parler. Pour exprimer tout cela je ne pouvais avoir recours au montage rapide américain, ni placer ma caméra comme on l'aurait fait à Hollywood.

En extérieur, les détails, la lumière apportent des notions « cinématiques » essentielles. On est en contact avec la vie, alors que l'on ne l'est pas sur un plateau de studio. Les hommes et le paysage vous dictent des éléments qui n'ont rien à voir avec les théories, fussent-elles d'Eisenstein. Celui-ci a eu raison de noter que des éléments analogues peuvent se retrouver dans les meilleurs livres. J'ai découvert beaucoup d'éléments cinématographiques en lisant Tagore ou Kalidasa. Je cite de mémoire un passage d'un poème de ce dernier qui dit à peu près : « Le cortège du Maharadjah arrive dans la rue, les gens quittent leur travail pour accourir sur les terrasses. Une femme qui allaitait son bébé court vers la fenêtre. Le lait coule de son sein resté nu. Une autre fait tomber une guirlande de fleurs. Une femme qui se peignait en ocre la plante des pieds se met à courir, et laisse sur le sol des traces rouges ». N'est-ce pas là une suite de « miniatures » cinématographiques, une série de notations visuelles, d'images qui constituent le véritable matériel du cinéma — comme Eisenstein put le remarquer d'autre part pour un conte de Dickens.

En dehors de la littérature indienne, je dois beaucoup à la musique occidentale. Quand je suis allé pour la première fois en Europe, j'ai tenu à séjourner à Saltzbourg pour un Festival Mozart. La musique, comme le cinéma, est un art du temps puisqu'un film se déroule dans le temps d'une façon rigide. Or la musique indienne traditionnelle qui est merveilleuse, est toujours improvisée. Rien ne fixe son déroulement dans le temps.

J'étais encore au lycée quand, à treize ans ou quatorze ans, j'ai découvert chez mes parents un disque, un concerto pour violon de Beethoven. J'ai été fasciné par lui, et par la personnalité du grand musicien. J'ai lu alors tout ce qui concernait Beethoven, depuis des ouvrages indiens de vulgarisation jusqu'à Romain Rolland. Avant même d'être étudiant, je me suis mis à collectionner les disques de musique européenne classique.

Comme cinéaste, la musique m'a beaucoup appris. Des formes musicales comme la symphonie ou la sonate ont beaucoup influencé la structure de mes films. Pour *Charulata* j'ai sans cesse pensé à Mozart. Dans la trilogie d'*Apu* le leitmotiv du train a été employé et développé pour ses éléments visuels et sonores comme le leitmotiv d'une symphonie. *Kachenjungha* est une sorte de rondeau, où l'on commence par présenter les éléments A B C D E, qu'on fait revenir un certain nombre de fois. Au cinéma l'utilisation d'une structure musicale permet de prendre des libertés avec le matériel choisi et retenu.

Je n'aime pas les caractères arbitraires, désarticulés, coupés de la vie comme dans certaines peintures modernes. Je cherche à ce que mes films s'accordent avec le rythme de la respiration humaine. Est-ce pour cela qu'on les trouve vieux genre, (« old fashion ») ? Je tiens à un certain style qui s'accorde avec le rythme humain, le battement du cœur. Si j'admire *Les Contes de la lune vague* ou *Vivre* (*Ikiru*), c'est pour avoir trouvé cela chez Mizoguchi et Kurosawa.

J'aimerais pouvoir expérimenter davantage dans la forme, maintenant que le public commence à apprécier de telles recherches. Mais je ne veux pas faire des films qui passent par-dessus la tête des spectateurs. J'ai abordé de nouveaux thèmes psychologiques, dont le contenu n'était en rien conventionnel, mais, pour les exprimer, je n'ai pas voulu employer un langage désarticulé qui empêche de les suivre et de les comprendre. Certains jeunes réalisateurs, parce qu'ils oublient délibérément le public, finissent par ne plus pouvoir diriger de films. Or, il faut pouvoir continuer à travailler, tout en faisant avancer le public.

J'ai réussi à rester en accord avec mon public. Tous mes films sont assurés d'avoir à Calcutta une exclusivité de six semaines minimum. Cela rassure les producteurs, et je peux choisir entre ceux-ci, parce que je suis un des réalisateurs les plus demandés. Je voudrais, grâce à cela, pouvoir aborder tous les genres, qu'ils soient modernes, traditionnels ou même fantastiques ou mythologiques.

Le temps de tournage de mes films atteint rarement six semaines. Pour chaque plan, une à trois prises, presque jamais plus. La proportion de négatif non

utilisé au montage n'est pas très élevée. C'est dans le viseur de la caméra que je vérifie toujours le jeu de mes interprètes. En fait pour deux prises de vues sur trois, je suis le propre opérateur de mes films, réglant les travellings, l'emploi du zoom, les cadrages, etc.

En raison de mes méthodes de travail, mes films ne coûtent pas cher, et leur budget moyen se situe autour de 300 000 roupies (300 000 F). Même pour mon film en couleurs, j'ai tenu à respecter ce budget moyen, et c'est pourquoi je l'ai tourné en quatre semaines seulement. Ce prix de revient relativement bas permet d'amortir tous mes films sur le marché bengali, sans jamais penser au reste de l'Inde, au public de Bombay ou à la vente à l'étranger. Un film n'est pas comme un tableau qu'on peut faire pour soi tout seul. Si l'on est cinéaste il faut penser d'abord à son public. Et tant mieux si vos films touchent ensuite une audience beaucoup plus large. Je pensais par exemple que *Kanchenjungha* ne sortirait jamais du Bengale. Deux ans après j'ai pu montrer ce film à Mme Kawakita, à Lindsay Anderson, à vous-même. Vous m'avez dit que ce film aurait peut-être du succès à Tokyo, à Londres, à Paris. Tant mieux, mais il m'importait d'abord d'être apprécié et compris dans mon pays.

C'est toujours au Bengale que je pense pour un autre projet, qui se déroulera pendant la famine de 1943 qui tua mes compatriotes par centaines de milliers.

Le film dont j'ai le projet adapte un roman d'un nouvel écrivain bengali. Il se passe dans un petit village où les vivres commencent à manquer. Il se termine par la première mort de faim. Mais les paysans ne savent pas encore que la famine va les tuer en très grand nombre. Et puis, j'ai aussi en tête un sujet de l'époque de Tagore, vers 1905, lorsque les terroristes commencèrent leurs attentats contre les coloniaux anglais...

Si je puis réaliser tant de films et avec un si petit temps de tournage, c'est que je passe beaucoup de temps à les préparer et à les mettre au point. Mon premier jet est généralement un manuscrit beaucoup trop abondant, d'après lequel j'établis un découpage technique extrêmement minutieux, ceci pour des raisons économiques, parce qu'alors le tournage est bien moins coûteux. (*Propos rédigés par Georges Sadoul. New Delhi - Calcutta, Janvier, février* 1965.)

Filmographie de S. Ray

1955 PATHER PANCHALI (*La Complainte du sentier*). *Pr.* : West Bengal Gouv. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après le roman de Bibhuti Bannerji. *Ph.* : Subrata Mitra. *Mus.* : Ravi Shankar. *Décors* : Bansi Chandragupta. *Mont.* : Dulal Dutt. *Interprétation* : Kanu Bannerji, Karuna Bannerji, Uma Dasgupta, Subir Bannerji, Chunibala.

1956 APARAJITO (*L'Invaincu*). *Pr.* : Epic Films. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après le roman de Bibhuti Bannerji. *Ph.* : Subrata Mitra. *Mus.* : Ravi Shankar. *Interprétation* : Smaran Ghosal, Pinaki Sengupta, Karuna Bannerji.

1957 JALSAGHAR (*Le Salon de musique*). *Pr.* : Aurora Film Corporation. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après Tarashankar Bannerji. *Ph.* : Subrata Mitra. *Mus.* : Vilayet Khan. *Interprétation* : Chhobi Biswas, Padma Devi.

1958 PARASH PATHAR (*La Pierre philosophale*). *Pr.* : L.B. Films International. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après Parasuram. *Ph.* : Subrata Mitra. *Mus.* : Ravi Shankar. *Interprétation* : Tulsi Chakravarty, Ranibala Devi, Kali Bannerji.

1959 APUR SANSAR (*Le Monde d'Apu*). *Pr.* : Satyajit Ray Productions. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après Bibhuti Bannerji. *Ph.* : Subrata Mitra. *Mus.* : Ravi Shankar. *Interprétation* : Soumitra Chatterji, Sharmila Tagore, Alok Chakravarky, Sivapan Mukherji.

1960 DEVI (*La Déesse*). *Pr.* : Satyajit Ray Productions. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après une nouvelle de Prabhat Mukherji. *Ph.* : Subrata Mitra. *Mus.* : Ali Akbar Khan. *Interprétation* : Chhobi Biswas, Soumitra Chatterji, Sharmila Tagore, Karuna Bannerji.

1961 TEEN KANYA (*Les Trois filles*). *Pr.* : Satyajit Ray. *Scén.*: Satyajit Ray, d'après un roman de Rabindranath Tagore. *Ph.* : Eoumendu Roy. *Mus.* : Satyajit Ray. *Interprétation* : Soumitra Chatterji, Aparna Dasgupta, Kali Bannerji, Anil Chatterji, Chandana Bannerji.

1961 TAGORE *Prod.* : Gouv. of India. *Scén.* : Satyajit Ray. *Ph.* : Soumendu Roy. *Mus.* : Jyotirindra Moitra.

1962 KANCHENJUNGHA *Prod.* : N.C.A. Productions. *Scén.* : Satyajit Ray. *Ph.* : Subrata Mitra. *Mus.* : Satyajit Ray. *Interprétation* : Chhobi Biswas, Karuna Bannerji, Anil Chatterji, Pahari Sanyal, Anuva Gupta, Aloknanda Roy. (*Eastmancolor*).

1962 ABHIJAN *Prod.* : Abhijatrik. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après Tarashankar Bannerji. *Ph.* : Soumendu Roy. *Mus.* : Satyajit Ray. *Interprétation* : Soumitra Chatterji, Waheeda Rehman.

1963 MAHANAGAR (*La Grande Ville*). *Prod.* : R.D. Bandal et Co. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après Ivarendra Mitra. *Ph.* : Subrata Mitra. *Mus.* : Satyajit Ray. *Interprétation* : Madhabi Mukerji, Soumitra Chatterji, Kapurush O. Manapurush, Vicky Redwood, Jaya Bhaduri.

1963 CHARULATA *Scén.* : Satyajit Ray, d'après Rabindranath Tagore.

1965 THE COWARD AND THE SAINT *Prod.* : R.D. Bandal et Co. *Scén.* : Satyajit Ray, d'après Premen Mitra et Parasuram. *Ph.*: Soumendu Roy. *Mus.* : Satyajit Ray. *Interprétation* : Madhabi Mukerji, Soumitra Chatterji. (*Filmographie établie par Satyajit Ray.*)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 22 décembre 1965 au 25 janvier 1966

6 films français

Baraka sur X 13, film en couleur de Maurice Cloche, avec Gérard Barray, Sylva Koscina, Agnès Spaak. — Sorte de bande publicitaire pour le Bodygraph de la Belle Jardinière : les nombreuses bagarres ne sont là que pour éprouver la solidité des tissus. Mais ce serait bien meilleur avec du concentré de tomates, comme on dit à la télévision : fort de cette édifiante maxime, Cloche en renverse de temps en temps une demi-boîte sur les vestons. Ils tiennent bon. Bravo. — J.-A. F.

La Dame de pique, film de Léonard Keigel, avec Dita Parlo, Katharina Renu, Michel Subor, Jean Négroni, Philippe Lemaire. — Donne toute la mesure du romantisme adolescent où certains enferment abusivement Pouchkine. Réalise l'exacte idée qu'on peut se faire de l'art à 15 ans. Comme Keigel en a plus, il a su envelopper ça dans les règles, non moins exactes, du B.A. BA. bien appliqué. M.D.

Deux heures à tuer, film d'Ivan Govar, avec Michel Simon, Pierre Brasseur, Raymond Rouleau, Catherine Sauvage. — Comme *Galia*, *Deux heures à tuer* est dû à la belle intelligence d'un professionnel du mystère et de l'atmosphère, Vahé Katcha. Mais Yvan Govar est moins rigolo que Lautner et même le dernier Carné fait figure d'étalon de la modernité à côté de cette grisaille sordide où s'affrontent de nobles vieux cabots. Hélas, parmi eux, il y a Michel Simon qui, une fois encore, parvient par endroits à rendre émouvante la plus noire sottise. Comme le dit si bien le pertinent Jean Houssaye : « le leitmotiv prenant dû à l'original André Popp se remarque et devrait se retenir. » — J.-A. F.

Opération Lotus bleu, film en scope et en couleur de Terence Hathaway, avec Ken Clark, Helga Line, Philippe Hersant, Mitsuko. — C'est un Bond voyageur ; quant au pigeon, c'est le spectateur. A signaler, la bonne photo de l'opérateur espagnol Baena. — J.-P. B.

Paris au mois d'août, film en scope de Pierre Granier-Deferre, avec Charles Aznavour, Susan Hampshire, Alan Scott, Michel de Ré, Daniel Ivernel. — Brève rencontre d'un vendeur de la Samaritaine qui se fait passer pour un peintre et d'une cover-girl anglaise. Le populisme de René Fallet transposé par Granier-Deferre, devient un monument de chiqué. L'employé dispose d'un appartement immense et tout à l'avenant. L'Hollywood de jadis, moins le fric. Seul détail amusant et au fond sympathique : Charles Aznavour, qui est pratiquement le producteur du film, se complimente par la bouche de Susan Hampshire ; cette dernière lui répète plusieurs fois qu'il fait très bien l'amour. — M. M.

La Sentinelle endormie, film en 70 mm et en couleur de Jean Dréville, avec Noël-Noël, Pascale Audret, Francis Blanche, Raymond Souplex, Michel Galabru. — Aidé de son factotum Dréville, Noël-Noël brosse une fresque en 70 mm à partir d'un minuscule argument théâtral pour lequel conviendrait mieux le style anodin des dramatiques télévisées. S'il n'est pas outrecuidant de parler ici d'idéologie, celle qui se dégage de cette bluette aussi peu agressive que possible est si bourgeoisement inexistante dans sa veulerie satisfaite et son paternalisme onctueux qu'elle décourage même le mauvais esprit et les velléités de sarcasme. L'objet est d'un autre âge — mieux, sans âge, finement ciselé et orné d'une ironie française triste et bête à pleurer. On enrage un peu de tant d'argent gaspillé, pour la forme et parce qu'il faut bien s'occuper, puis l'on s'endort doucement, comme la sentinelle du titre sur le champ de bataille d'Iéna. — J.-A. F.

11 films américains

Black Autumn, ou *Psychomania* (*Violence dans la nuit*), film de Richard L. Hilliard, avec Lee Philips, Shapperd Strudwick, James Farentino, Jean Hale, Margot Hartman. — De jeunes, présumées jolies et sans doute peu vertueuses demoiselles, sont sauvagement assassinées par une main mystérieuse qui manie le poignard de commando avec adresse. Qui est coupable? le peintre, ex-G.I. sanguinaire? le directeur du collège de jeunes filles, voyeur professionnel ou le beau livreur aux muscles d'acier et à la jalousie tenace ? Ne cherchez pas. D'ailleurs vous aurez trouvé dès la première bobine : c'est la sœur du talentueux barbouilleur. Del Tenney — le producteur — et Richard Hilliard à qui nous devons également le légendaire et inédit *Horror of Party Beach* ont ficelé là un petit film surprise qui, tout compte fait, se laisse voir sans déplaisir. Les amateurs de « second degré » iront même jusqu'à y trouver certaines réminiscences du regretté Vernon Sullivan. L'humour en moins, bien entendu. — M. C.

The Family Jewels (*Les Tontons farceurs*). Voir dans ce numéro entretien p. 30 et textes p. 37.

Five Weeks in a Balloon (*Cinq semaines en ballon*), film en scope et en couleur d'Irvin Allen, avec Red Buttons, Fabian, Barbara Eden, Peter Lorre. — Nouveau tripatouillage d'un roman de Jules Verne. Tout le merveilleux du livre a disparu au profit d'un album d'images d'une notable platitude. Seuls Barbara Eden et Peter Lorre rendent le résultat moins affreux que *L'Ile mystérieuse*. — P. B.

The Hallelujah Trail (*Sur la piste de la grande caravane*), film en cinérama et en couleur de John Sturges, avec Burt Lancaster, Lee Remick, Pamela Tiffin, Jim Hutton, Donald Pleasance, Brian Keith. — Même les pires ennemis de John Sturges ne lui souhaitaient pas une telle fin. Le pseudo-talent du Clausewitz des westerns délaye à n'en plus finir une bataille — non point pour des femmes, misogynie oblige ! — mais pour un convoi de whisky. Parodie imbécile et grossière d'un style déjà parodique. A noter une scène de « massage » qui rivalise avec la fameuse séance de masturbation Jane Fonda-Jean-Claude Brialy dans *La Ronde* de Vadim, moins inattendue qu'on pourrait croire dans cette farce hypocrite. — M. M.

King Rat (*Un caïd*), film de Bryan Forbes, avec George Segal, James Fox, Tom Courtenay, Patrick O'Neal, Denholm Elliott, Todd Armstrong. — Un débrouillard dans un camp de prisonniers. On croit vaguement au début que ça va aller un peu sur les brisées de *Stalag* 17, jusqu'au moment où on réalise que, de l'ambiguïté, on en a mis partout. Entre autres résultats de l'opération : le sujet éclate en une bonne dizaine d'autres qui tous pouvaient être intéressants s'ils avaient été traités. D'où cette curieuse impression de ne pas savoir où on est. Dans un camp, au moins ? Non. Une idée de camp, dans laquelle, pour faire vrai, on a introduit autant d'animaux que d'Anglais. Deux d'entre eux, sans doute, sont de grands Anglais : Tom Courtenay et James Fox, mais on découvre que, non canalisés, ils se permettent un peu trop tout. — M. D.

Lady L (*Lady L*), film en scope et en couleur de Peter Ustinov, avec Sophia Loren, Paul Newman, David Niven, Claude Dauphin, Philippe Noiret, Michel Piccoli, Dalio, — Le soin jaloux porté à l'ornementation rococo des décors (ici Monsieur Loyal se souvient d'Ophuls, mais mal à propos) ne

suffit pas à pallier les faiblesses de la construction ni le jeu stéréotypé des comédiens, et l'abus des projecteurs colorés tient trop souvent lieu de mise en scène. Signalons en outre que *Lady L* est le second coup bas porté en moins d'un mois (après *Viva Maria*) contre l'Internationale Anarchiste : comme quoi il y a beaucoup de bombes qui se perdent. — J.-A. F.

Nothing But a Man (*Un homme comme tant d'autres*). — Voir dans ce numéro critique, page 72.

The Outlaw Is Coming (*Les Trois Stooges contre les hors-la-loi*), film de Norman Maurer, avec Les Trois Stooges : Larry, Joe et Curley ; Adam West, Nancy Novack, Mort Mills, Don Lamond. — Après avoir subi Selander, Springsteen, Salkow, Nazarro et autres tâcherons, l'Ouest est soumis à une nouvelle épreuve : l'arrivée des monstrueux Stooges. L'idée de les opposer aux plus célèbres héros westerniens qu'ils ridiculisent les uns après les autres, n'arrange rien. La vraie originalité du film réside dans de stupéfiantes (et pour le moins déplacées) allusions aux tendances hermaphrodites de Wild Bill Hickok et Belle Starr. — P. B.

Situation Hopeless, But Not Serious (*Situation désespérée... mais pas sérieuse*), film de Gottfried Reinhardt, avec Alec Guinness, Michael Connors, Robert Redford, Mady Rahl, Frank Wolff. — L'histoire est un cocktail de *The Collector* et de *Time Machine*, mais Wyler et George Pal n'étant pas là, la première partie du titre reste une parfaite définition d'un certain cinéma d'occupation germano-britannique. — P. B.

War Drums (*Les Tambours de la guerre*), film en couleur de Reginald Le Borg, avec Lex Barker, Joan Taylor, Ben Johnson, Jerry Chance, 1957. — Un chef indien sensible au charme yankee enlève une jeune Blanche et l'épouse au grand désespoir des squaws postulantes. On devine la suite, fort conventionnelle, mais fugitivement égayée par l'après-midi de noce au cours de laquelle l'Américaine, devenue par ailleurs une farouche amazone, initie l'Indien au « french kiss » ! — J. B.

Wild Seed (*Graine sauvage*), film de Brian G. Hutton, avec Michael Parks, Celia Kaye, Ross Elliott, Woodrow Chamblin, Rupert Crosse, Eva Novak, 1964. — Une seule idée, mais traitée, et vaste, sous ses limitations de principe. L'histoire est jolie (et la canalisation d'acteurs est bonne) : un jeune asocial, touchant et buté, prend sous son aile une très jeune fugueuse à la beauté maladroite, qui fuit ses parents adoptifs pour aller à la recherche de son vrai père. Ils vagabondent ensemble. Un blue la parachève. Il y a des heurts, mais ils se consolent. Le film, dont on pense d'abord que les auteurs n'arriveront pas à le dominer, trouve pourtant très vite un équilibre honorable, du fait de qualités négatives mais réelles comme la modestie du ton et du propos. Lorsque s'harmonisent, comme cela arrive par moments, la beauté du sujet et l'art du conteur, cela prend une certaine ampleur. Pour finir, la fille retrouve le père, mais il est gentil, lâche, et ne veut pas d'elle. Elle pense retourner avec ses parents adoptifs. Puis non. Continuer à vagabonder avec le garçon. Ainsi endosse-t-elle définitivement son rôle de choupi errant, de moyen devenu fin. — M. D.

9 films italiens

A 008 operazione sterminio (*Suspense au Caire pour A 008*), film en couleur d'Umberto Lenzi, avec Ingrid Schoeller, Alberto Lupo, Dina De Santis. — C.I.A. et contre-espionnage égyptien, A 008 et X 44, anorak pare-balles et transistor, Le Caire et Zermatt, antiradar et bons savants, espions et agents doubles... le plus distrayant du film est encore un tueur aux lunettes noires dont la main droite est couverte d'un gant-propulseur de poignards. — P.B.

Call Girl 66, film de Roberto Mauri, avec Alberto Lupo, Marilu Tolo, Hélène Sanel, Lisa Bernardi, Aldo Betti, Geppy de Rose. — Ayant eu la malencontreuse idée de choisir le mauvais jour pour se promener à Hiroshima, le protagoniste dissimule depuis son visage ravagé sous des masques aux effigies des plus célèbres vedettes de l'écran. La nuit, les prostituées lui font fête. Mais il devient vite violent et l'une d'elles avoue que la route est pénible qui la mènera peut-être à Fellini ou Antonioni. En effet. — J. B.

I Compagni (*Les Camarades*). — Voir critique dans ce numéro, page 73.

I giganti di Roma (*Fort Alesia*), film en scope et en couleur d'Anthony Dawson (Antonio Margheriti), avec Richard Harrison, Wandisa Guida, Philippe Hersent, Nicole Tessier, Ettore Manni, 1964. — Les recettes de l'espionnage moderne appliquées au péplum, où comment un commando de choc du C.I.A. romain détruit les armes secrètes de quelques joyeux druides, inventeurs avant l'heure H de fusées Titan ou Atlas... Sans commentaires. — A. J.

Kindar, l'invulnerabile (*Kindar, Prince du désert*), film en scope et en couleur de Osvaldo Civirani, avec Mark Forrest, Mimmo Palmara. — L'insignifiance même de la mise en scène de Civirani, de l'interprétation de Mark Forrest, de l'histoire de ce jeune prince doué dès sa naissance de l'invincibilité, font ce *Kindar* parfaitement exemplaire de ces péplums voués à l'oubli immédiat. Au point que l'éreintement s'avère, pour une fois, trop facile : n'est-il pas inutile de chercher ou de feindre de chercher là aussi une beauté que l'on aime déjà par ailleurs et qui est vraisemblablement absente ici ? Il n'est pas nécessaire non plus de plaider coupable : de tels films suscitent une émotion, différente certes et peut-être contraire de celle que provoquent les « grands » films, mais qui rappelle assez bien celle que l'on peut éprouver devant n'importe quel paysage, n'importe quel événement quotidien. Quant à l'émotion pure, tous les films se situent sur un même plan, qui est élevé, et la différence finale n'est pas de degré : elle est de nature. L'étonnant ne serait pas qu'il y ait dans tout film, même celui-ci, *au moins* cinq minutes intéressantes, comme on l'a prétendu, mais *seulement* cinq minutes intéressantes. — C. D.

I misteri della giungla nera (*Les Repaires de la Jungle noire*), film en scope et en couleur de Luigi Capuano, avec Guy Madison, Peter van Eyck, Inge Schoener, Giacomo Rossi Stuart, Ivan Desny, 1964. — Comment un père, 20 ans après, retrouve sa fille enlevée par les Indiens Thugs qui l'avaient consacrée à la déesse Khâli. Belle histoire d'amour et d'aventure dans l'Inde du XIXe siècle d'après le spécialiste italien Emilio Salgori. — J.-P. B.

I piombi di Venezia (*La Vengeance du Doge*), film en scope et en couleur de Pino Mercanti, avec Guy Madison, Lisa Gastoni, Jean Claudio, 1963. — Le titre original signale les « prisons » touristiquement célèbres à Venise, car c'était là que le Doge taquinait ses adversaires. Ce n'est pas lui qui se venge d'ailleurs, mais eux : un des adversaires, manquant d'humour, meurt et son ami, le célèbre Massimo Tiepolo, pour réparer cette injustice, renverse le sinistre Doge. Bientôt la suite : *I piombi II*, ou *La Fin de Massimo Tiepolo*. Nous éviterons d'en parler puisque c'est déjà fait. — J.-P. B.

I sentieri dell'odio (*Les Sentiers de la haine*), film en scope et en couleur de Fred Wilson (Mario Girolami), avec Rod Cameron, Thomas Moore, Patricia Viterbo, Dan Harrison, Enio Girolami, 1964. — Frictions raciales entre une famille de blancs et la tribu des indiens Cherokees, chère à Count Basie, le tout filmé dans la banlieue de Madrid. La fille blanche aime le chef rouge, uniquement semble-t-il par goût des complications. Peu de surprises, bonnes ou mauvaises, et peu de choses à noter, sinon une production moins fauchée qu'à l'ordinaire et le jeu convaincu de Rod Cameron, seul élément garanti d'origine. — J.-A. F.

Uno straniero a Sacramento (*Je te tuerai*), film en scope et en couleur de Serge Bergon, avec Mickey Hargitay, Steve Saint-Clair, Gabriella Giogelli, Barbara Frey, Ariel Brown. — Pâle chrysanthème issu des serres italiennes et jeté, fané à peine cueilli, sur la tombe des grands mythes, à l'enterrement des grands espaces. — A. J.

5 films anglais

The Alphabet Murders (A.B.C. contre Hercule Poirot), film de Frank Tashlin, avec Tony Randall, Anita Ekberg, Robert Morlay, Maurice Denham, Guy Rolfe, Sheila Allen, 1964. — Ce Tashlin, assez triste et fade en vérité, mérite pourtant quelques égards en raison de l'exceptionnelle conscience professionnelle de l'auteur : il faut voir comment il s'acharne à sauver les situations ineptes d'Agatha Christie, et quel soin il apporte à l'illustration d'une anecdote aux prolongements prévisibles dès le premier quart d'heure. Aussi, par éclairs, ce travail de commande se transforme-t-il en petite fable où perce, sur un ton très mineur, la qualité spécifiquement tashlinienne d'un tempérament et d'un style élégamment absurdes. — J.-A. F.

Black Fox (Black Fox), film de Luis Clyde Stoumen. Commentaire français de Marlène Dietrich. — L'idée de base (comparaison entre le *Roman de Renard* et la carrière hitlérienne) étant déjà fausse, le film tente vainement et maladroitement de la vérifier. — P. B.

The Caretaker (The Caretaker). — Film de Clive Donner. Voir critique dans notre prochain numéro.

Repulsion (Repulsion), film de Roman Polanski. — Voir, dans notre nº 168, « Cannes », p. 69, dans notre nº 171, « Berlin », p. 13, et dans ce numéro, entretien avec Polanski, page 44. Critique dans notre prochain numéro.

Where the Spies Are (Passeport pour l'oubli), film en scope et en couleur de Val Guest, avec David Niven, Françoise Dorléac, Cyril Cusack. — Pour la forme et pour le fond, c'est comparable à n'importe quel Umberto Lenzi de série, plus fumiste encore si possible : le gadget qui fait peur est ici un simple stylo Sheaffer's et les espions sont plus fatigués que jamais. La déficience et l'abus des transparences fait ricaner méchamment la salle. La démence puérile de l'anticommunisme déployé rappelle les plus beaux jours du maccarthysme : pour jouer les rouges, Guest a choisi les comédiens les plus laids, le reste est à l'avenant. Il faut signaler tout spécialement une scène censée se passer sur l'aérodrome de Cuba, où les enfants des écoles, mâlement encadrés, agitent en hurlant les emblèmes marxistes de rigueur. — J.-A. F.

5 films mexicains

Don Quentin el amargado, El Gran Calavera, Gran Casino, La Ilusion viaja en tranvia, El Rio la muerte, films de Luis Buñuel. — Pour ces cinq films, voir article dans notre prochain numéro.

2 films allemands

Lana, die Königin der Amazonen (Liane, fille sauvage, ou Liane, déesse de la jungle), film en scope et en couleur de Geza von Cziffra, avec Catharina von Schell, Michael Hinz, Anthony Diffring, Christian Wolff, Jara Lex. — Nouvelle version féminine de Tarzan... où la laideur de l'héroïne renvoie plus aux sinistres *Jungle Jim* et *Bomba* qu'aux envolées de Burroughs. Le cinéma allemand cherche sa voie, c'est un fait ; ce n'est certainement pas dans la jungle qu'il la trouvera. — P. B.

Schüsse aus dem Geigenkasten (Jerry Cotton G-man agent C.I.A.), film de Fritz Umgelter, avec George Nader, Heinz Weiss, Richard Munch, Sylvia Pascal, Helga Schlack, Philippe Guégan. — Après Scotland Yard, c'est au tour du C.I.A. d'inspirer (!) les cinéastes ouest-allemands. (A quand Ben Barka et le S.D.E.C.E. ?). Une minute d'espoir : on voit un western à la T.V., las, c'est un western allemand... Une note pessimiste : le générique prévient qu'il s'agit du premier film d'une longue série. — P. B.

1 film autrichien

Die Gelieblen der Dr Jekyll (Les Maîtresses du Dr Jekyll), film de Jess Franck (Jesus Franco), avec Agnès Spaak, Hugh White. — De la science considérée comme moyen de vengeance conjugale : rendu misogyne par les rapports adultérins de sa femme et de son frère, un savant fou (ironiquement interprété par un critique de cinéma madrilène) transforme ledit frère en robot assassin de femmes. D'horreur, point, sinon celle que procure une affligeante débauche de tétons pseudo-teutons (l'action est censée se situer en Autriche). La fumisterie tranquille de Jesus Franco culmine dans les gros plans où l'épouvante crispe risiblement les visages des cabotins de service. — J.-A. F.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Michel Caen, Michel Delahaye, Claude Depêche, Jean-André Fieschi, Albert Juross et Michel Mardore.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : Nº 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Numéros spéciaux : 42, 90, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 10, 11, 18 à 28, 30 à 39, 45, 46, 48, 54, 56, 61 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87, 89 à 91, 93, 97, 103, 104, 150-151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot

A nos lecteurs

Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur nos nouveaux tarifs d'abonnement :

6 numéros :
France et Union française : 36 F.
Etranger : 40 F.

12 numéros :
France et Union française : 66 F.
Etranger : 75 F.

Librairies - Etudiants
Ciné - Clubs : 58 F (France)
66 F (Etranger).

Cette augmentation de nos tarifs (qui sont restés inchangés pendant plus de deux ans) nous est imposée par un accroissement proportionnel de nos frais de fabrication, qui nous a placés dans l'alternative de renoncer à notre formule actuelle, unique dans toute la presse cinématographique, ou de la poursuivre malgré tout. Nous avons opté pour cette fidélité — qui est aussi un pari.

Cahiers du Cinéma



Cahiers du cinéma, prix du numéro : 6 francs